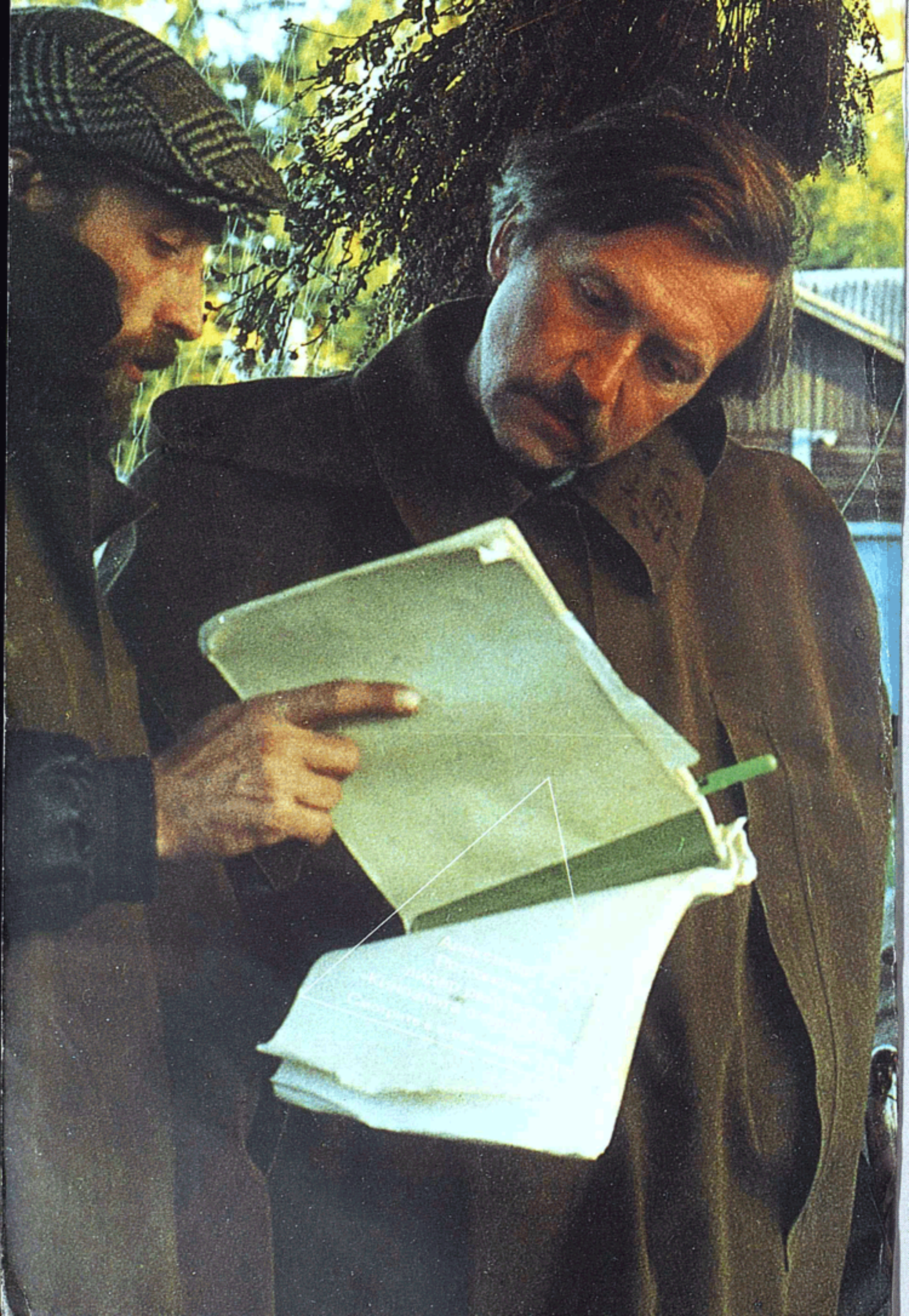
Н 744/96

ISSN 0130-6405

ИСКУССТВО КИНО

96

5



ИСТОРИЯ, КОТОРУЮ МЫ ОБРЕТАЕМ

Столетие кино в России в контексте наших дней —
это великое прошлое, проблематичное будущее
и все еще не структурированное настоящее.
Мы сделали акцент на прошлом, посвятив людям,
фильмам и событиям, оставившим яркий след в истории
отечественного кино, бóльшую часть журнальной площади.
Итак, история кино. Интерес к ней сегодня такой,
будто мифическая Атлантида наконец-то поднялась из глубин.
Таков эффект деидеологизации общества, слава Богу,
созревшего для того, чтобы аутентично отнестись
к собственной истории и к собственной культуре.
Наши исторические штудии — это актуализированная история,
где реалии прошлого предстают сквозь сложную оптическую
систему, которая и есть Современный Взгляд.
Иногда это очень личная история, предлагающая
свою субъективную версию исторических событий.
Собранные материалы потянули на две журнальные книжки,
и тогда родилась идея двухтомника.
Для удобства чтения содержание дублируется
в обеих книжках.

ВЕЛИКИЙ НЕМОЙ

Монологи:

Иосиф Прут, Юрий Норштейн, Иван Дыховичный, Олег Ковалов, Александр Хван
Наталья Нусинова, Юрий Цивьян.

Взгляд друг на друга

РУССКИЙ ВОПРОС

Заметки о русском:

Олег Басилашвили, Алексей Герман, Александр Княжинский, Виктор Мережко, Глеб Панфилов, Наталия Рязанцева, Сергей Сельянов, Нина Усатова
Игорь Виноградов, Владимир Новиков.

Советская культура – нонсенс?

О.Ковалов, С.Сельянов.

Русская идея

Андрей Еремин.

«Русская идея» и Русское Православие

Лилиана Малькова.

Вертов, Ленин и мы

Сегида-инфо

Список Кудрявцева (2)

«МЫ РОЖДЕНЫ, ЧТОБ СКАЗКУ СДЕЛАТЬ БЫЛЬЮ...»

Елена Стишова.

Мифы сбывшейся утопии

Лев Аннинский.

Феноменология советского кино

Евгений Добренко.

«До самых до окраин»

Ханс Гюнтер.

Большая семья

В.Михалкович.

Отче наш, советский...

С.Добротворский.

Тело власти

Елена Стишова.

Труба архангела, или Звук власти

Д.Быков.

Блуд труда

Петр Вайль.

Кубанские казаки в поисках радости. Быт

Нина Цыркун.

Шпионы и мы

Зара Абдуллаева.

Любовь

В.Матизен.

Арифметика идеомифа

Олег Аронсон.

Советский фильм: неродившееся кино

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Татьяна Окуневская.

Татьянин день

Summary

СОДЕРЖАНИЕ

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН — СУПЕРЗВЕЗДА

С.Эйзенштейн. **Сокровище** 6

Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля. **Эйзенштейн сегодня** 10

Анна Королева. **Швы и нити** 22

Ефим Левин. **Об Эйзенштейне** 27

«Бойцы вспоминают минувшие дни» 34

Т.Шуваева. **Архивный кинодокумент** 40

РЕЖИССЕРЫ О РЕЖИССЕРАХ

Этапы большого пути 44

МЫ ТАК ЛЮБИЛИ ДРУГ ДРУГА

Валерий Ахадов, Карен Геворкян, Рустам Ибрагимбеков, Эльёр Ишмухамедов, Николай Мащенко, Вячеслав Никифоров, Толомуш Океев, Ермек Шинарбаев 60

КИНОЭПИСТОЛЯРИЙ

Леонид Оболенский. **Самый простой выход** 76

Леонид Оболенский. **«Сундук воспоминаний»** 79

Леонид Оболенский. **Рядом прошел** 90

Анель Судакевич. **Портрет моей судьбы** 93

Всеволод Пудовкин. **Письма не о любви** 106

Сегида-инфо 113

Список Кудрявцева (2) 117

Киноэлита о киноэлите 130

ЕСЛИ БЫ ЗНАТЬ...

Д.Быков. **Крушение поезда** 132

Если бы знать: 138

Владлен Гордиенко, Максим Евстифеев, Дмитрий Земченков, Александр Иконников, Роман Индык, Александр Кондуков, Кирилл Лашкевич, Сергей Лозница, Марат Магамбетов, Александр Наумов, Григорий Рудаков, Владимир Свергоцкий, Михаил Трофименко и режиссеры мастерской документального и телефильма

«ИК». ИЗБРАННАЯ ПРОЗА

Татьяна Окуневская. **Татьянин день** 151

Summary 159

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ
Выходит с января 1931 года

Учредители:
КОМИТЕТ РФ ПО КИНЕМАТОГРАФИИ (РОСКОМКИНО),
МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РФ,
СОЮЗ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ РОССИИ,
КОНФЕДЕРАЦИЯ СОЮЗОВ КИНЕМАТОГРАФИСТОВ,
РЕДАКЦИЯ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО»

Главный редактор
Даниил ДОНДУРЕЙ

Зам. главного редактора
Лев КАРАХАН

Ответственный секретарь
Лариса КАЛГАТИНА

Редакция
Ситора АЛИЕВА
Светлана ГАЛАГАН
Леонид ГУРЬЯН
Мария ДОБРОХОТОВА
Людмила ДОНЕЦ
Нина ЗАРХИ
Ирина ЗАХАРОВА
Татьяна ИЕНСЕН
Людмила МИЩУНИНА
Ирина НИКОЛАЕВА
Наталья СИРИВЛЯ
Елена СТИШОВА
Людмила ТРОНИНА
Нина ЦЫРКУН
Петр ШЕПОТИННИК
Галина ЭЛЬКИНА
Светлана ЯРОШЕВСКАЯ

Художественное оформление
Сергей ЛИФАТОВ

Компьютерная верстка
Наталия КУДРЯВЦЕВА

Адрес редакции:
125319, Москва, А-319,
ул. Усиевича, 9.
Тел./факс: 151-02-72
Телефоны: 151-56-51, 151-37-79

Сдано в набор 29.05.96
Подп. к печати 28.06.96
Формат бумаги 70 x 100 $^{1}/_{16}$
Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон
Печать офсетная
Печ. л. 10
усл. печ. л. 13,32, уч. изд. л. 15,08

Журнал зарегистрирован
в Министерстве информации РФ
№ 01632 от 7.10.92

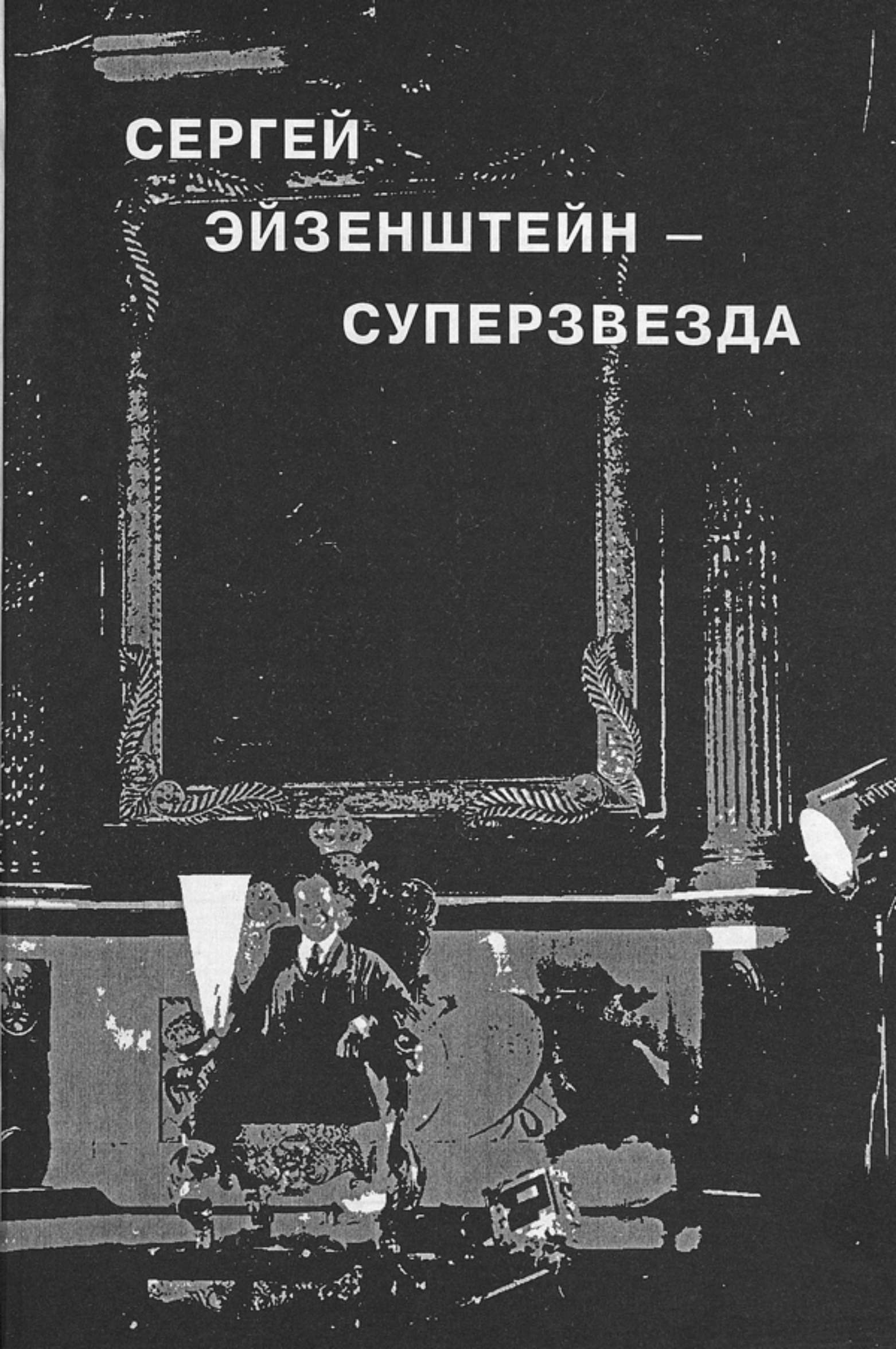
Заказ 118
АО «Рекламфильм»
Москва, Палиха, 10

Фото и адреса актеров редакция не высылает

Рукописи не рецензируются и не возвращаются

© Журнал «Искусство кино», 1996

СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН — СУПЕРЗВЕЗДА



С.Эйзенштейн

СОКРОВИЩЕ

Сорок с лишним лет пролежал этот рассказ в моем домашнем архиве. Сколько написал за эти годы об Эйзенштейне, а рассказ (вернее, машинописная копия) отлеживался в какой-то из папок. А впервые я получил его из рук жены Эйзенштейна аж в декабре 1955 года. В тот зимний вечер я буквально примчался к Пере Моисеевне Аташевой (она жила на Гоголевском бульваре) со свежим выпуском журнала «Искусство кино». В 12-м номере была опубликована моя статья «Великое произведение реалистического искусства». Пера Моисеевна читала ее медленно, и я сидел и ждал замечаний, но она, закончив, поцеловала меня и сказала с грустью:

— Если бы это мог прочитать он сам...

Почему же была так взволнована жена всемирно известного гения статьей еще мало кому известного тогда кинокритика? Дело в том, что, как вспоминал недавно Наум Клейман, статья прорвала блокаду, в которой посмертно оказался Эйзенштейн. Без малого десять лет о нем или молчали, или упоминали лишь в связи с постановлением ЦК ВКП(б) «О кинофильме «Большая жизнь», в котором смертельная доза критики второй серии «Ивана Грозного» подкосила и самого Эйзенштейна. В декабре 1955 года было тридцатилетие фильма «Броненосец «Потемкин», и я, сотрудник журнала «Искусство кино», получив задание написать по этому поводу хроникальную заметку размером не более полутора страниц, написал статью в 27 страниц, и она чудом прошла. Чуду немало поспособствовал академик Игорь Эммануилович Грабарь: мы рассказали ему о сложившейся ситуации, и он выступил на вечере в Доме кино. Грабарь сделал вид, что не знает, что творится вокруг имени Эйзенштейна, ни с кем не задирался, а просто сказал о величии фильма и его месте в мировой культуре.

...Вдохновленные удачей, мы с Перой Моисеевной начали фантазировать на тему эйзенштейноведения. Еще находилась под запретом вторая серия «Ивана Грозного». Еще не была смонтирована картина «Que Viva Mexico!». Еще хранились в тайнике Перы Моисеевны жалкие срезки «Бежиного луга». Еще не вышла ни одна книга Эйзенштейна, хотя написал он их десятки. Еще... Мы составляли дерзкие планы и выпили за их исполнение по бокальчику из эйзенштейновского штофа.

На прощание я получил в подарок отпечаток только теперь публикуемого рассказа «Сокровище».

И только теперь я понимаю, что рассказ «Сокровище» — ключ к личности Эйзенштейна, ко многим потаенностям его жизни, в том числе и к той, которой мы с Перой Моисеевной ни в тот день, ни когда-либо впоследствии не касались.

Вникнув в рассказ, написанный иносказательно, можно понять скрытый подтекст самокритичной статьи Эйзенштейна «Ошибки «Бежина луга», в которой он обвел вокруг пальца и Сталина, и критику. Статья написана, как письмо подпольщика, — симпатическими чернилами. Протри его текст специальным раствором — и перед нами уже не покаяние, а трактат о притче[1].

Содержание рассказа «Сокровище» зашифровано еще в большей степени, нежели статья о мнимых ошибках «Бежина луга».

Рассказ, датированный 10 сентября 1944 года, воспринимается как воспоминание о начале войны. Эйзенштейн приезжает на подмосковную дачу, где в пыли, среди рухляди и разбитой посуды он обнаруживает прелестную яванскую марионетку, владельцем которой он когда-то был, но какая-то стыдливая робость мешает ему спросить о ней у нынешней хозяйки дачи.

«Может быть, это та самая робость, которая боится разрушить давнюю мечту неожиданностью прикосновения».

Так Эйзенштейн внезапно приоткрывает нам неразгаданную еще никем тайну его личной жизни — женщины, которые его волновали, рождали в нем ту самую робость, что боится разрушить чувство неожиданностью прикосновения.

В рассказе речь все время идет о столь дорогой для сердца автора статуэтке, но забирает он с дачи, спасая от возможного пожара, папки с рукописями, которые скрывались здесь явно подпольно.

Этот рассказ не предназначался для печати, но даже в своего рода дневниковой записи Эйзенштейн зашифровывает фабулу. Он приехал сюда не за статуэткой, истинным сокровищем для него были вот эти запыленные папки, в которых хранилось не что иное, как бесценные рукописи казненного Мейерхольда.

Семен Фрейлих

---

[1] Подробнее об этом см. в книге: Фрейлих С. Теория кино. От Эйзенштейна до Тарковского. М., 1992, с. 104—110.

Сергей Эйзенштейн. 1943

10.IX.44

Ржавчина.

Сухая и рыжая, кажется, покрыла собою все.

И выжженную траву.

И бензохранилища, порыжевшие в равной мере и от растрескавшейся на солнцепеке краски, и от рыжей краскомаскировки, запятнавшей их стенки.

И колючую проволоку.

И запыленное шоссе.

И нелепое пригородное «Сельпо» — незаконнорожденное детище деревенского снабжения, затесавшееся в московскую окраину.

Пыль. Пыль. Пыль.

Рыжая. Наглая.

Пристающая. Лезущая в глаза и в горло.

Хрипит горло. Кашляет сердце.

Пылится кузов машин.

И горячей лавой вливаются в окно волны пыли. Пыли. Пыли...

Большой завод. Расписанный, как цирк или зебра:

краскомаскировка.

Каждую ночь здесь прыгают бомбы.

Каждый день вьется рыжая пыль.

Пыль. Пыль. Пыль.

Рыжая. Наглая. Пристающая.

Залезающая в душу.

Резкий поворот.

Раз.

Еще раз.

Ни пыли. Ни дороги. Ни шоссе.

Мягкая зеленая просека.

Мягкий зеленый ковер.

Ограды дач из тонкого штакетника.

Тонкого, как ограда могил.

Беззвучные дачи за оградами.

Кто мог, убрался в город.

Сосед-завод в ночи бомбежек — плохой сосед.

Подальше от него.

Подальше от огненного дождя зажигалок, что эльфами носятся ночью над темно-зелеными коврами просек.

Подальше.

В холодные подвалы старых зданий города.

Призывно визжат трамваи.

Люди с блуждающими глазами торопятся убраться с дач.

Им на смену сквозь ржавчину пыли идут невозмутимые солдаты.

Располагаются в пустующих дачах.

Разматывают колючую проволоку и катушки полевых телефонов.

Это просека особенно тихая.

И дачи особенно мертвы.

Солнце играет в невысокой траве.

Трава свешивается с клумб на неочищенные дорожки.

Душит в объятиях неухоженные цветы.

Страшный скос веранды.

Трещат полы и ступени.

Стул на стуле.

Стол в углу.

Разбитая чашка. Детские игрушки.

Нелепый и нечистоплотный старик.

Невнятная каша повисла на небритом подбородке.

Остатки это от завтрака или... дань вежливости — слова приветствия.

Девушка с синими кругами под глазами.

В домашней рухляди не вижу стройного стана явайской марионетки. Белая с золотом. Ей следовало бы быть здесь...

Не решаюсь спросить.

Ибо не решусь выпросить.

О, царевна сказочного Ван-Янга.

Я помню твои тонкие золотые ручки, мудро переломанные в математически точно выверенных точках сгибов будущих сочленений.

Тонкие длинные пальцы восточных мастеров (я видел их собратьев на других материках Тихого океана) собирают эти позолоченные фрагменты конечностей в суставы. Деревянные шарниры дремотно двигают золотыми палочками, ожившими руками. Темные руки мастеров переложили свои темные души в сверкающие стрелки членов марионеток, и трепещут эти стрелки солнечными лучами, отделяясь [...] кого тельца царевны.

[...] Белая. Змеиная головка на тонкой шее.

Две черные стрелы над глазами — брови.

Две черточки кармина, охватившие миниатюрные зубки.

О, царевна! Ты томно протягиваешь ручки. Внезапно перегибаешь их в локтях. И плавно, параллельно плоскости тела, проплываешь ими мимо собственного торса.

С тем, чтобы снова в новом вздрагиваньи изменить угол соотношения между ними.

Одновременно, вздрогнув, повернулась твоя головка...

И мы уплыли в море очарований.

Уже нам чудятся позади тебя, о царевна, причудливые храмы, смеющиеся над логикой архитектуры, как и пышная сказочная растительность, издевающаяся над классификацией ботаники.

Да только ли ботаники!

И разве это дерево не в такой же степени — ягуар, хищно распускающий свои когтистые лапы?

А этот цветок — не птица, порхающая в девственном лесу?

А эта лиана — не змея, способная удушить в своих объятьях, удавить в своих петлях?

Но фоном за тобою сверкают не пагоды и гопурамы.

Когда я тебя вижу впервые, за тобою проблескивает белый простой «кухонный» кафель: белая голландская печь.

Не узорчатый кафель сказочной Голландии XVII—XVIII века.

Простой кафель простого дома на Новинском бульваре.

Ворча топит печи толстая Дуняша.

Топишь не натопишься...

И чуть теплится теплом и светом поблескивающий белый кафельный фон для нашей царевны.

И здесь ее преследуют голландцы, как преследовали в морях родные острова, где она зарождалась...

На смену рук явайских мастеров пришли руки яванцев-невропаст [...].

На смену их рук — удивительные руки удивительнейшего из всех когда-либо бывших.

Это он сейчас перед нами, через еле заметные движения пальцев вливает душу свою в одухотворяющееся золотое с белым тельце сказочной царевны.

И она живет его дыханием.

Вздрагивает и трепещет.

Дремотно воздевает ручки и, кажется, плывет перед завороженными глазами прозелитов великого мастера.

Где-то здесь в пыли и рухляди.

Среди битой посуды и треснувших урыльников и умывальников.

Среди просиженных соломенных кресел и полинялых букетов искусственных камелий.

Валяется она.

Какая-то стыдливая робость мешает мне спросить о ней у девушки с синими кругами под глазами.

Может быть, это та самая робость, которая боится разрушить давнюю мечту неожиданностью прикосновения.

Тогда, когда все кругом мертво и перемешалось.

С черного хода.

Под крышей.

Частью под навесом над задним крыльцом.

Частью в пространстве между скатом крыши и перекрытием кладовой.

То самое, ради чего я приехал по зову девушки с синими кругами под глазами.

Жарко, как в пекле, на этом получердаке, куда возможно проникнуть, лишь частично отодрав обшивку из досок.

С несокрушимой резвостью всесокрушения это делает шофер мой Леша Гадов.

Рыжая пыль лениво колеблется над сизыми мертвыми папками.

Лучи сквозь щели да мухи — одни играют над этими грудами бумаги.

«Мы боимся за них. Сгорят.

Мы боимся и за дачу. Сгорит».

Говорила мне за несколько дней до этого барышня, сейчас безучастно глядящая сквозь синие круги на груду папок.

«Уж очень бомбят окрестности завода...»

По двору проковылял полоумный старик — дед ее со стороны матери.

«Все равно нам их не сберечь.

Все равно пропадут.

Возьмите».

Публикация Семена Фрейлиха

Н.Клейман, О.Косолапов, Н.Сиривля

ЭЙЗЕНШТЕЙН СЕГОДНЯ

Наталья Сиривля. Со дня смерти Эйзенштейна прошло уже почти пятьдесят лет, но мы до сих пор не в состоянии освоить его наследие. Отношение к нему все время меняется: мы то низвергаем его, то вновь водружаем на пьедестал, то словно забываем о нем, то вновь извлекаем из мрака забвения, принимаясь на разные лады интерпретировать его жизнь и творчество.

Подобная неустойчивость оценок связана не только с сегодняшним изменением взглядов на ценности советской культуры, но и с общей ситуацией конца XX века, ситуацией, условно говоря, «искусства после Освенцима». Мы пережили столетие нескончаемых войн, тоталитарных режимов и массового уничтожения, но духовно не изжили тех проблем и противоречий, которые сделали возможной эту впечатляющую репетицию апокалипсиса. Духовное бесплодие постмодернистской эпохи — следствие нерешенности важнейших проблем культуры, это тяжкое похмелье после кровавого пира, а не начало какой-то новой жизни на других основаниях.

В этой связи разговор об Эйзенштейне, который во всех отношениях был сыном своего века, из области частных научных интересов переходит в область крайне злободневных вопросов: в чем ценность искусства и в какой мере оно ответственно за кровавый разгул истории? Что питает его взлеты и падения? К каким слоям человеческой психики оно обращено, и где границы допустимого воздействия на внутренний мир человека?

Хотелось бы, чтобы вы, Наум Ихильевич, и вы, Олег — исследователи творчества Эйзенштейна, люди разных поколений, разного опыта, — поделились своим ви́дением этих острых, болезненных и не имеющих однозначного решения проблем.

Наум Клейман. Что же в творчестве Эйзенштейна сегодня кажется вам наиболее острым и болезненным?

Н.Сиривля. Главная проблема, которая меня лично волнует больше всего, — проблема «гения и злодейства». Как несомненно то, что Эйзенштейн — гениальный художник, несомненно и то, что он человек, сознательно заключивший союз с силами зла. Эйзенштейн — фигура фаустовского типа. Причем больше всего он напоминает не гетевского Фауста, а доктора Фаустуса из романа Томаса Манна. Совпадения иногда поразительные: от общего налета холодности и бесчеловечности в искусстве (достаточно вспомнить хотя бы эпизод «Одесская лестница» в «Броненосце «Потемкин») и вплоть до невнятно трагического финала: Леверкюн кончил безумием, Эйзенштейн — чем-то странно напоминающим самоубийство («Я решил загнать себя насмерть работой», — писал он перед смертью). Более того, многие страницы эйзенштейновских исследований, посвященных проблемам пафоса или полифонических построений, кажутся почти дословно процитированными в манновском жизнеописании композитора Леверкюна. Это, конечно же, объясняется общей направленностью художественных поисков в искусстве первой половины XX века. Но все совпадения служат лишним подтверждением того, что случай Адриана Леверкюна — художника, заключившего союз с дьяволом, чтобы хоть какой-то огонь питал его творчество, — в какой-то мере сопоставим со случаем Эйзенштейна, столь же расчетливо избравшего союз с диктатурой пролетариата, поскольку пафос радикального переустройства жизни в границах шестой части суши он счел единственно достойной социальной почвой для своих титанических творческих притязаний.

В отличие от других художников, приветствовавших советскую власть по тем же мотивам, Эйзенштейн сохранял верность этому союзу с властью на протяжении почти всей своей жизни. Он неизменно «уклонялся вместе с линией», послушно и старательно бичевал себя за невольные идеологические просчеты и создал выдающиеся образцы тоталитарного, ангажированного кинематографа, ставшие хрестоматийным визуальным воплощением советского строя. В отличие от Лени Рифеншталь, использовавшей для прославления Гитлера опыт предшественников, в частности Фрица Ланга, Эйзенштейн самолично проделал весь путь от авангарда к высотам имперского стиля. Он сам, своими руками создал в «Александре Невском» и в первой серии «Ивана Грозного» кинематографический монумент во славу сталинской империи, использовав для этого опыт всей предшествующей культуры, подобно тому, как создатели большого стиля в архитектуре использовали мотивы ассирийских зиккуратов, египетских пирамид и древнегреческих храмов.

В раннеперестроечную пору в этом парадоксе «гения и злодейства» выделяли преимущественно «злодейство». Вспомните, как в фильме В.Огородникова «Бумажные глаза Пришвина» пародийный Эйзенштейн в

«Бежин луг»

исполнении С.Лаврентьева издевательским тоном произносил каннибальские, кровожадные речи. Сегодня на первый план выходит «гений». Недавний монтажный фильм О.Ковалова «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» — своего рода житие кинематографического святого, претворившего впечатления своей жизни и раннего, еще мельесовского, кинематографа в великий, богатый и сложный язык нового искусства. Любые идеологические коннотации здесь вынесены за скобки, кадры Эйзенштейна запросто монтируются с кадрами Рене Клера и Фернана Леже, единая стихия раскрепощенного авангарда торжествует над всеми барьерами идеологии, политики и государственной воли.

Но мне кажется, что в игнорировании связей эйзенштейновского искусства с тоталитарным контекстом проявляется отчаянная попытка уйти от решения вопросов, которые были поставлены в начале века и которыми был обусловлен присущий ему масштаб исторических и личных трагедий. Ведь судьба Эйзенштейна по-своему не менее трагична, чем судьбы художников, открыто замученных властью. И понять ее очень важно.

Олег Косолапов. Принято считать, что Эйзенштейн — это наше «все». Для меня же Эйзенштейн — это в первую очередь личность гигантского масштаба, единая в трех ипостасях: режиссер, то есть Творец собственного мира; теоретик, анализирующий собственное творчество и свое подсознание; и человек, полный комплексов и недостатков. На мой взгляд, Эйзенштейн вовсе не стремился быть «всем» для всех, он был самим собой и настаивал на этом, он открыл для себя новый киноязык и досконально его исследовал. Кинотеория Эйзенштейна не универсальна, она объясняет главным образом его собственный художественый мир. Как критик Эйзенштейн слишком субъективен, слишком горячо отстаивает свое мнение, отвлекается от предмета, переходит на личности... Я не испытываю перед ним пиетета, вернее, он сам заставляет меня не преклоняться перед ним, как перед Иваном Грозным. Его пафос сбивается иронией, его этика — эстетикой. Он не фашист и ни в коем случае не святой. Он самодостаточен, как Солнце в нашей Галактике, и даже сегодня мы не в состоянии охватить эйзенштейновское творчество целиком.

Досадно, что сейчас все разговоры об Эйзенштейне — это всего лишь повод для каких-то новых теорий, методологий, киноведческих достижений с употреблением профессиональных терминов и чрезмерно умных слов. Мне кажется, его дух уже мутит от разных интерпретаторов, которые выдерги-

вают из него по волоску и видят кто официозного художника, кто западника-космополита, кто диктатора, кто просто монтажера. Сейчас же стало модным считать Эйзенштейна этаким «фаллистом». Старшее поколение вдруг получило возможность открыто писать о том, о чем раньше не давали. Опубликованы эйзенштейновские эротические рисунки с комментариями. Во ВГИКе уже стало можно читать лекции про врожденную импотенцию Сергея Михайловича. Молодые ученые бросились окучивать эту благодатную почву вслед за В.Подорогой и М.Ямпольским со структуралистских и постмодернистских позиций, где телесность, сексуальность и извращенность Гения играют весьма видную роль. Такое киноведческое пристрастие напоминает взгляд на мир сексуально озабоченного четырнадцатилетнего подростка. Хотя я настаиваю именно на чувственном познании киноискусства, и искусства Эйзенштейна в том числе. Но в творчестве существует сублимация, зашифровывающая символы в образы. Так стоит ли стараться наперекор Эйзенштейну его образы опять собирать в символы? И ради чего?.. В то время как сам он — человек со сложной, трагической биографией и неповторимым внутренним миром — уходит из нашего поля зрения все дальше и дальше.

Н.Клейман. Скажу сразу, что не могу согласиться ни с оценкой Эйзенштейна как фашистского художника, создавшего язык, которым пользовалась Лени Рифеншталь, ни с оценкой его как человека, воспевшего в «Иване Грозном» сталинскую империю. Меня вообще смущает весьма часто случающаяся подмена: конкретного разговора об искусстве и личности Эйзенштейна судилищем над его вымышленным для острастки муляжом. Простите, но ваши слова о нем как о человеке, сознательно и даже расчетливо избравшем союз с дьяволом (в образе диктатуры пролетариата), звучат если не как окончательный приговор судьи, то как обвинительная речь прокурора. Поневоле приходится занять вакансию адвоката. И не столько заниматься анализом сути дела, сколько ловить оппонента на явных передержках и предвзятостях.

Скажем, эпизоду «Одесская лестница» как образцу холодности и бесчеловечности можно противопоставить... тот же эпизод как образец органичного темперамента и гуманизма, ставший, наряду с «Герникой» Пикассо, образной формулой XX века, о котором вы так справедливо сокрушались. Впрочем, и Пикассо доставалось за холодное «разрушение красоты», за расчетливое «трюкачество», за антигуманный «формализм». И мы помним, кто произносил эти инвективы. Кстати, тоталитарные силы, служение которым приписывают Эйзенштейну, никогда его «своим» не считали. Знаменитый призыв Геббельса создать нацистского «Потемкина» означал не более чем желание национал-социализма произвести фильм такой же цельности и силы воздействия, а вовсе не того же смысла. Однако этого призыва (гневную отповедь которому дал тогда же сам Сергей Михайлович) сегодня достаточно, чтобы приписать Эйзенштейну чуть ли не выполнение геббельсова заказа! Откровенно говоря, скучно спорить на подобном уровне.

Сравнение с Адрианом Леверкюном гораздо более плодотворно. Я сам когда-то в своей вгиковской дипломной работе об Эйзенштейне увлекся их сопоставлением и очень скоро убедился, что меньше всего здесь подходит уподобление. Во многих отношениях Эйзенштейн — антипод «доктора Фаустуса» XX века. Потому хотя бы, что вымышленный Томасом Манном композитор желал отнять у человечества Девятую симфонию Бетховена, а наш режиссер ее-то идеи и продолжал. (Между прочим, ее финальным хором «Обнимитесь, миллионы!» сопровождают иногда финал «Потемкина».) Однако это весьма серьезное сопоставление, требующее специального разговора. Не могу все же не остановиться на сравнении безумия Адриана и «странного самоубийства» Эйзенштейна: это полярно противоположные ситуации. Конец жизни Сергея Михайловича (включая его решение ставить «Грозного») есть трагедийное обретение свободы в условиях «гарроты» (есть у Эйзенштейна такой рисунок — человек с железной удавкой на шее, — датированный 1937 годом). Для меня этот выход сродни дуэли Пушкина, а вовсе не сумасшествию Леверкюна.

Эйзенштейн однажды предложил использовать для интерпретации своего творчества формулу Леонардо да Винчи: «Я не друг человечества, я враг его врагов». Это достаточно страшная ситуация вечной борьбы, неизбывного конфликта со злом, но ведь не Эйзенштейн ее породил. Он пришел в мир, где уже разразилась первая мировая война, ставшая предвестием всех катастроф XX века. В этот момент руссоистская вера «друзей человечества» в возможности бесконфликтного, мирного прогресса была уже совершенно

исчерпана. Эйзенштейн оказался нужен своему времени таким, каким он сформировался. Это его великое счастье, что детские травмы и комплексы, о которых, в частности, писал Иван Аксенов, первый биограф Эйзенштейна, претворились в художественное ви́дение реальности, оказавшееся адекватным современному состоянию мира. Аксенов замечательно писал, что «сплошная рана его психики потому и не видна, что он ее не скрывает».

Конечно, я не хочу сказать, что Эйзенштейн был святым. Были какие-то вещи в его статьях и иногда в фильмах, которые нам хотелось бы видеть немножко иными. Хотелось бы видеть его более мудрым, более прозорливым... Чтобы он знал то, что знаем мы, видел последствия исторических процессов, был пророком, экстрасенсом, провидцем... Но ведь человеку свойственно заблуждаться. Когда читаешь, например, стихи Пушкина «На взятие Варшавы» — тоже оторопь берет. Однако это не дает оснований объявлять Пушкина фашистом, певцом империи и антигуманным художником. Мы можем не разделять его позиции, но при этом не выносим ему политического приговора.

Это во-первых. Во-вторых, творчество Эйзенштейна совершенно не поддается исследованию на уровне материала. Это все равно, что обвинять Эсхила или Софокла в проповеди инцеста, а Шекспира в том, что он требует бунта против законной власти. Полный абсурд! Эйзенштейн был художником, а не публицистом, чего журналисты никогда не понимали и не понимают. Журналисты существуют в плоскости политической реальности. Они хватаются за первые попавшиеся признаки на уровне сюжета и материала и, не понимая смысла его фильмов, упрекают Эйзенштейна в жестокости, оправдании террора... Тем более что он использует довольно жестокие формулировки — «насилие над психикой», «кино как оружие», «переделка сознания», — легко укладывающиеся в подобные журналистские концепции. Попытки терапии, а иногда хирургического вмешательства в психику — это звучит чудовищно. Но ведь Эйзенштейн — художник эпохи фрейдизма, знавший, что психоанализ использует и довольно жестокие методы, чтобы избавить человека от комплексов и душевных ран.

Судить нужно не по исходным «травмирующим» заявлениям, а по тому эстетическому и психологическому результату, который получен Эйзенштейном и с помощью его искусства. Тот же «Броненосец «Потемкин» — является ли он прославлением бунта, насилия и революции?

Самое парадоксальное, что никто не досматривает «Потемкина» до конца и не понимает, о чем, собственно, там идет речь. Все застревают на сцене расправы матросов с офицерами. Но есть такая любопытная подробность: в реальности убийство Вакулинчука предшествовало бунту матросов. В фильме — иначе. Вакулинчук призывает к насилию: «Бей драконов, бей!», — и после этого погибает. Со слов «Братья!» в картине возникает мотив трагической вины. Траур по Вакулинчуку — греческое оплакивание героя, который потому и является героем трагедии, что виновен. И дальше действие продолжается до того момента, когда вновь возникает титр «Братья!» и предлагается опустить орудия. Фильм показывает перипетии разного рода насилия: властей над подданными, подданных над властями, — чтобы в финале призвать к прекращению насилия и противостояния. Собственно, весь смысл этой картины, созданной в эпоху нэпа, в период очень краткой эпохи либерализации, в том числе и идеологической, — это призыв к миру, к отказу от насилия через очень жесткую демонстрацию этого насилия. Поэтому-то «Потемкин» и был признан на Западе как гуманистическое произведение.

И если смотреть с этой точки зрения — отпадают все предъявляемые Эйзенштейну обвинения в фашизме, в тоталитаризме, в прислуживании власти... По-моему, у нас не было художника, властью более битого. Битого с самого начала, со «Стачки», а не только во время «Бежина луга» и второй серии «Грозного»... В «Искусстве кино» я недавно прочитал: «За неправое дело берется С.Эйзенштейн, ставя фильм о пионере Павлике Морозове». Автор вновь судит на уровне материала, не задаваясь вопросом, почему же фильм был запрещен, если его делал художник, прислуживающий власти?

Н.Сиривля. Все же поговорим подробнее об отношении Эйзенштейна к официозному мифу. Мне кажется, что его конфликт с властью в значительной степени был вызван неким соперничеством с ней. Будучи вполне лояльным к государственной идеологии, Эйзенштейн как художник чувствовал себя демиургом, призванным сотворить целый новый мир: с новым ви́дением пространства, времени, истории, с новой этикой, с новым сонмом святых и героев, новым пониманием

Сергей Эйзенштейн (справа) и Э. Тиссэ (слева) на съемках фильма «Бежин луг»

законов Универсума и целей мирового развития. Причем сотворить все это средствами совершенно нового искусства — кино. Перед кинематографом ставились не только эстетические, но и жизнетворческие задачи: преобразование сознания, организация быта, налаживание новых социальных отношений... Конечно же, весь этот пафос «первотворения» не устраивал власть, которая сама претендовала на роль демиурга и не могла потерпеть подобных притязаний со стороны отдельного индивидуума. Сложности со «Старым и новым», запрещение «Бежина луга» связаны с тем, что Эйзенштейна пытались поставить на место. Возможно, во второй серии «Грозного» он взбунтовался (прямых свидетельств подобных настроений в опубликованных автобиографических источниках нет, но это вполне вероятно, если учесть идущее еще с детства сильнейшее чувство неприятия диктаторской воли отца: оно могло быть перенесено и на «отца народов»). Но как бы ни складывались его отношения с властью и конкретными ее носителями, в общих очертаниях создаваемого глобального Мифа устремления их совпадали. Иначе Эйзенштейн не смог бы с такой силой и художественной убедительностью воплотить самоощущение тоталитарного строя в бессмертных, канонических образах.

О.Косолапов. Мне кажется, что Эйзенштейн меньше всего хотел заниматься каким-то глобальным мифотворчеством, созданием официозного мифа. Он хотел снимать фильмы, давая в них некое образное изложение исторических и современных ему событий и воздействовать этим на чувства зрителя. Официальным мифом, визитной карточкой режима все это сделали другие, более зависимые от власти, настоящие рабы политики и власти. Ведь, в принципе, канонизировать можно любой образ, даже эстетически несовершенный, а уж гениальные образы Эйзенштейна — тем более. Да, он творил в согласии с властью, разделял настроения эпохи, прославлял ее и прославлял хорошо... Но это совершенно не важно. Меня и людей моего круга взаимоотношения Эйзенштейна с властью по большому счету не интересуют. Не важно, какая там была власть: фашизм, коммунизм или что-то еще. Важно, что он снимал фильмы, которые способны были

потрясти зрителя тогда и потрясают его до сих пор.

Многие молодые режиссеры, считающие себя «потомками Эйзенштейна», твердят о значимости фильма «Броненосец «Потемкин», так толком его и не посмотрев. Более того, они вообще не имеют представления о том, как кино может воздействовать на зрителя. Они строят свои фильмы только на фабуле, на взаимодействиях персонажей, напрочь забывая о камере, светописи, молчании, созерцании и, наконец, о зрителе. Они не имеют ни малейшего представления об этом гипнотизме, о магии кинематографа, которой так виртуозно владел Эйзенштейн.

Эйзенштейн всегда думал о зрителе, о человеке, который пришел на его фильм, сидит в зале и переживает. Он разработал теорию «монтажа аттракционов» только для того, чтобы воздействовать на внутренний мир зрителя, на его сознание, волю, эмоции — дать человеку возможность испытать высокое, духовное очищение. Через муки, через страдания, через боль, ненависть... Очищение, которое идет свыше.

Революция, диктатура пролетариата, гражданская война доказали Эйзенштейну, что диктатором может стать каждый человек. Тогда право на насилие имел почти каждый. И до каких пределов может дойти человек в своем самоутверждении, в отстаивании своей правды, даже если у него есть на это право, как, например, у художника, имеющего привилегию публичного высказывания? И где тот порог, за которым человек, управляющий другими людьми, становится диктатором? Вот что интересовало Эйзенштейна. Вот что интересует и меня. И, говоря о власти, Эйзенштейн говорит о каждом человеке и о себе самом... Это вечная тема.

Эйзенштейн снова вошел в моду сразу после своей смерти. Сразу, так сказать, в прошедшем времени. Его стали воспринимать не иначе, как постановщика исторических фильмов. И если сегодня режиссеры, в основном западные, обращаются к творчеству Эйзенштейна, то обращаются преимущественно к «Невскому» и к «Грозному», видя в них некий кинематографический канон правдивого изображения истории: кровавой, циничной, полной неуправляемых страстей... Взгляд Эйзенштейна кажется объективным, может быть, именно в силу его современности — жестокости, натуралистичности, болезненного противопоставления тирана и массы, индивидуальности и народа. Эйзенштейн принадлежал к высшей категории людей, которые достигли такого уровня морали, при котором позволялось даже убийство.

«Броненосец «Потемкин»

В 1925 году «Броненосец «Потемкин» еще воспринимался как фильм о близких и реальных событиях — их очевидцы сидели в зале. Распиравший их пафос оказался созвучен пафосу фильма. Но спустя тридцать лет фильм благополучно «поставили на полку»: назвали «лучшим фильмом всех времен и народов». И он стал достоянием истории, перестав быть при этом живым фактом искусства. В «Возвращении броненосца» Г.Полоки я увидел стремление режиссера приблизить героев Эйзенштейна к сегодняшнему дню, показать людьми живыми — живыми, а не плакатными. Но с другой стороны, в этом стремлении оживить и утеплить эйзенштейновский мир с помощью эйзенштейновского пафоса одновременно проявляется и психологическая отчужденность от заразительной революционности его фильмов. Полока заменяет революционность романтикой, а в «Потемкине» видит только революционную риторику. И окончательно констатирует, что для нас это все — «дела давно минувших дней».

Вероятно, наша холодность и отчужденность и навеяна разговорами об Эйзенштейне и власти, об Эйзенштейне и мифе, об Эйзенштейне и политике. О том, что не имеет никакого отношения к тайне творчества.

Н.Клейман. У меня ощущение, что я присутствую при рождении совершенно нового взгляда, потому что я никогда в жизни не думал, что Эйзенштейн хотел соперничать с властью в создании мифа. Как раз наоборот, он всегда находился в противоречии с властью именно потому, повторю, что не хотел участвовать в создании официозного мифа. Все его творчество есть отражение и воплощение не официальной идеологии, а тех великих надежд и упований, с которыми интеллигенция шла в революцию.

Ведь революция проходила отнюдь не так просто, как это сейчас представляется, когда говорят, что, мол, идиоты-интеллигенты поддержали разбойников-большевиков, которые разрушили замечательное Царство Российское, а оно было таким благостным, таким идиллическим! И которым правил хороший царь, почти святой (а теперь так и вовсе святой!). «Святая Русь»... Уже Пушкин высмеял ее в «Путешествии Онегина»... Не было никакой Святой Руси! Была жестокая, прогнившая империя, запутавшаяся в неразрешимых противоречиях.

Интеллигентные мальчики шли в революцию с великой идеей социальной гармонии, прекращения насилия. Если говорить о мифе — это целостное мировоззрение, отнюдь не связанное с официальной идеологией, но включающее в себя представление о соотношении Царствия Божия и царства дольнего,

представление о том, что царство мира и благоволения может быть учреждено на земле. И всю свою жизнь Эйзенштейн имел отношение именно к этому мифу, который не имеет никакого отношения к обслуживанию власти, но имеет отношение к тем надеждам, с какими молодые люди, подобные Эйзенштейну, вступали в период социальных потрясений. Мы уже говорили, что «Броненосец «Потемкин» снят как призыв к прекращению классовых битв. Эйзенштейна били за то, что он не показал в фильме «руководящую роль партии», и после премьеры в Большом театре ему пришлось взять кусочек из «бунта» и поставить в начало фильма: якобы Вакулинчук с Матюшенко сговариваются о будущем восстании... Цитата из Ленина о том, что революция — это единственная справедливая война, которую ведет человечество, была вставлена под нажимом уже после того, как фильм прошел по экранам. До этого была цитата из Троцкого о том, что революция 1905 года, как морская стихия, вырвалась из глубин народа. Она тоже была «рекомендована» Эйзенштейну, но он охотно взял ее, поскольку в ней была рифма с начальными кадрами волны, бьющей о мол.

И «Бежин луг» — это трагедия слишком стремительного развития России, когда противостоящими силами исторического процесса оказываются близкие родственники — отец и сын. Но через все потрясения и трагедии видится выход в постклассовое, гармоничное общество. Общество без насилия... Все это возникает в реплике Степка о кулаках: «Их в музее показывать надо!» Какие там аресты и казни! В музее показывать надо! Как пережиток абсолютный. Это взгляд на действительность из царства некоего идеала, взгляд, конечно, мифологический, но никак не утверждение власти. Это скорее спор с мифологией власти.

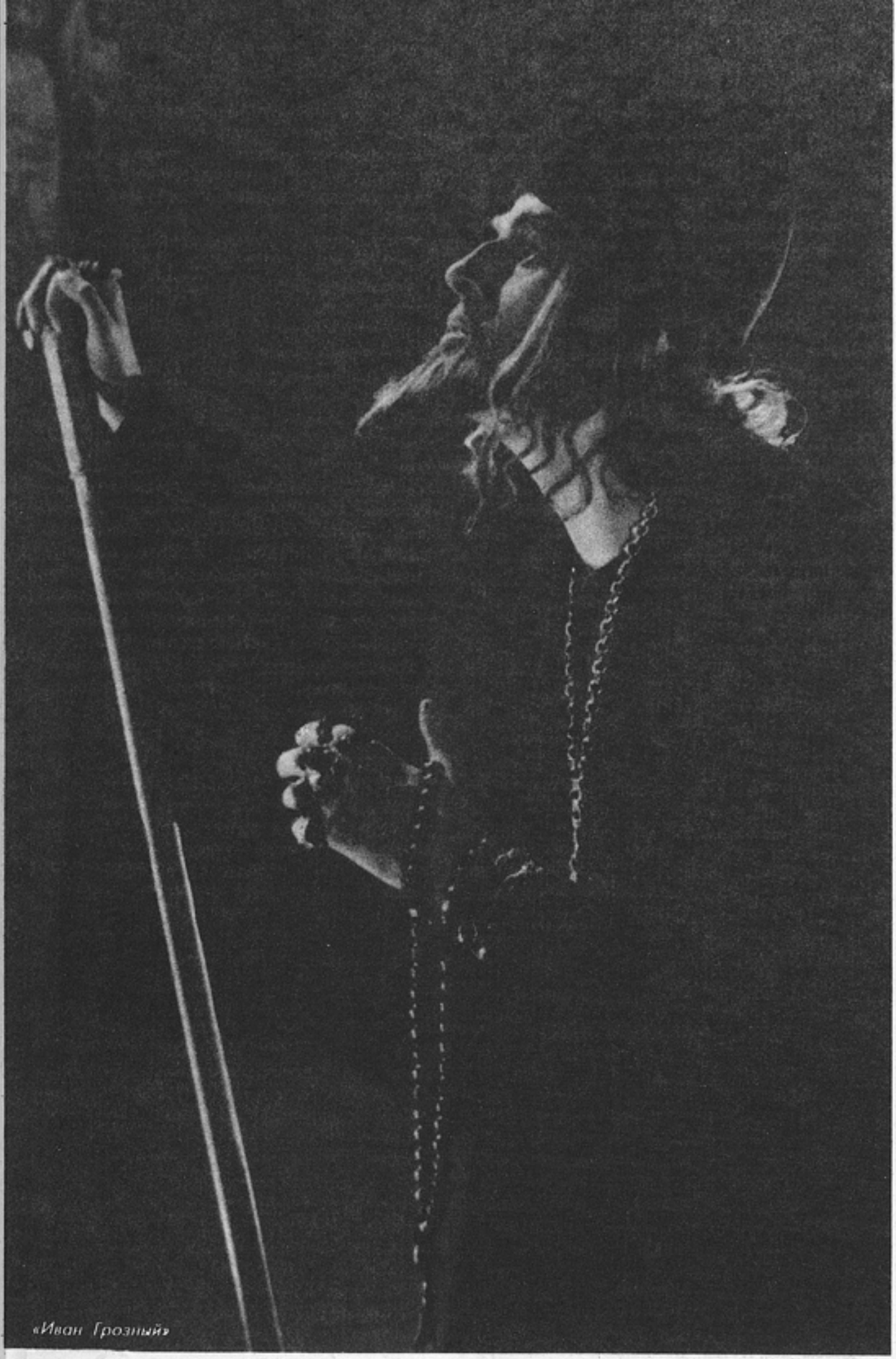
Почему власть так кисло приняла «Октябрь»? Если вы помните этот фильм — там безумно смешной Ленин. Позже стало особенно очевидно, насколько образ вождя в «Октябре» расходится с общепринятыми канонами, и Г.Александров даже был вынужден выкинуть эпизод, в котором у Ленина перевязана щека. Я не говорю уже о том, что фильм пронизан необыкновенной иронией по отношению к любому официозу. Это связано отчасти с лефовской концепцией о том, что не надо ставить памятников Ленину. Когда Ленин влезает на броневик — это почти пародия. Фильм начинается со свержения памятника Александру III, а заканчивается эта часть тем, что те же массы выталкивают Ленина на броневик и он занимает место на пьедестале, превращаясь в оживший памятник.

Вообще ожившие памятники и окаменевающие в монументальности люди — один из главных мотивов в творчестве Эйзенштейна. Безликие, скульптурообразные персонажи действуют во всех его фильмах — в «Потемкине», в «Мексике», где угодно. Окаменевшие люди становятся антигуманными, они становятся «врагами человечества». Проблема перерождения власти впервые возникла у Эйзенштейна в Америке, когда он задумался над фильмом «Черное величество» о восстании на Гаити. Это история революционного генерала, который становится тираном еще худшим, чем французские колонизаторы. В неопубликованном тексте, который называется «Предисловие для несделанных вещей» (в 1932 году он хотел издать свои голливудские сценарии), Эйзенштейн пишет: «Черное величество» — это трагедия превращения вождя в деспота». А впоследствии он писал: «Мой Грозный восходит к «Черному величеству». Начало «Грозного» — там».

Вот какова схема генеалогии Грозного. Когда вопрос власти действительно достиг апогея, Эйзенштейн, приняв заказ на апологию, снял нечто прямо противоположное. Он показал неизбежное разрушение этой самодержавной власти, какими бы замечательными лозунгами она себя ни оправдывала. Наше наивное речевое сознание, воспитанное в традициях логоцентризма, воспринимает все только на уровне деклараций и слов. А «Грозный» — полифоническое произведение. Эйзенштейн писал свой сценарий для прочтения Сталину. Но он опроверг верноподданнический текст средствами кино. Весь фильм построен на опровержении слов, политической демагогии того или иного персонажа, реальностью, которая проявляется в жестах, взглядах, в композиции кадра, в музыке, в других составляющих экранного изображения.

Мы совершенно отвыкли от полифонии. Это напоминает ситуацию в музыке, когда Баха на несколько десятилетий забыли и начали развлекаться приятной рококошной музыкой. Для того времени Бах был варваром: непонятно, зачем столько голосов сразу, когда можно устраивать такие милые песнопения под клавесин.

Миф Эйзенштейна действительно универсален, его телескоп направлен на Вселенную.



«Иван Грозный»

В фильме «Жил певчий дрозд» О.Иоселиани (который спорит с Эйзенштейном, где только может, будучи при этом одним из самых интересных его последователей) есть эпизод, когда герой смотрит в телескоп, потом отводит его от неба и направляет на Тбилиси, на окна домов, находит среди них свое и видит маму с гостями, приехавшими из Москвы... Этот эпизод — символ творческой эволюции поколения, которое пришло после Эйзенштейна. Но сам он и в силу своего личностного склада, и в силу исторических обстоятельств был художником, который направлял телескоп на светила, в Космос. Он хотел понять геометрию природы, постичь музыку сфер...

Это связано не только с революцией, это связано со всей ситуацией в науке, в искусстве, в культуре начала века, когда появился Эйнштейн, когда Малевич и Хлебников бредили астрономией... Их искусство мыслит космическими масштабами. Смешно упрекать астронома, что он не описывает домашнюю обстановку. Позже, когда взгляд в небо стал невозможен, превратился в отрыв от земли, телескоп понадобилось повернуть на Землю. Я не говорю, что это плохо, в этом было веяние новой эпохи. Но мы потеряли всякое представление о небе, о механизмах Вселенной. Мы не знаем, под какими звездами мы живем, и с этим связано страшное оскудение нынешней культуры. Космический взгляд необходим для существования человека как вида...

Мифология включает в себя отношения человека с богами, с духами предков, проникновение в толщу мировой культуры. В ситуации всеобщего скепсиса по отношению к религии Эйзенштейн, в детстве почти кликушески религиозный, переживший кризис в своих отношениях с Богом, приходит в конце концов к очень глубокой, мистической, пантеистической концепции бытия. Это мифология, да, но это не та социальная фальсификация, которую мы имеем в виду, говоря об официальной мифологии власти. Поэтому все разговоры о том, что Эйзенштейн соперничал с властью в создании мифа кажутся мне в высшей степени странными...

Н.Сиривля. Говоря о господствующем мифе, я вовсе не имела в виду некую систему плоских, примитивных идеологических клише, навязанных полуграмотному населению системой политпросвета и бывших всего лишь убогой рационализацией могучего религиозного порыва. Этот порыв был рецидивом язычества, помноженного на веру в технический прогресс и всемогущество человека, — язычества, ставшего соблазном для европейской культуры, постепенно утратившей со времен Просвещения живые связи с Высшим Началом. Обожествление человека, обожествление класса, обожествление расы — все это разные формы единого религиозного помрачения. Просто наша страна, не имевшая культурного и социального иммунитета, перенесла эту болезнь в наиболее тяжкой форме. И нам ли, пережившим на собственной шкуре эту попытку превращения утопии в реальность, не понимать, что благими намерениями вымощена дорога в ад.

Да, конечно, Эйзенштейн не был чиновником идеологической канцелярии, это был великий художник, сам себя — и не без оснований — сравнивавший с Леонардо да Винчи. Его исследовательский кругозор был необъятен, он выводил эстетику кинематографа из опыта всей предшествующей культуры, он изучал такие крамольные вещи, как техника экстаза или связь различных элементов художественной формы с архаическими глубинами пралогического мышления. Наше киноведение и по сию пору не владеет принципами такого анализа. Тем важнее сегодня отделить зерна от плевел и понять, что в наследии Эйзенштейна нам необходимо, а что несет на себе печать трагически искаженной мифологии XX века. Оценить и осмыслить тот вклад, который он сделал в развитие мирового кинематографа.

О.Косолапов. Есть режиссеры, которые познали тайну кино и смысл кино как искусства. Когда человек умеет творить реальность, умеет склеить пленку так, что люди становятся другими и перестают принадлежать себе, — в этом есть нечто от Черной Магии, это сродни чуду. И человек, научившийся раз за разом создавать собственный мир, уже не нуждается в общепринятых представлениях о Боге. Он находит Бога в своей душе. А потом уже выясняет отношения и с собственным Богом, и Богом, которому поклоняется общество. Если мы поймем это соперничество, эту попытку познания Бога через искусство, через создание своего кинематографического мира, мы поймем все в кинематографе Эйзенштейна.

Но мы уткнулись в свои концепции и не заметили, как сами стали диктаторами, готовыми всех подчинить и приспособить к своему взгляду на мир.

Пример Эйзенштейна — это пример человека, который имел возможность реализовы-

вать себя, возможность изучать и конспектировать все стадии своего развития. Жизнь Эйзенштейна — это эволюция мысли, эволюция темы «История — как история людей». Эйзенштейн 20-х годов отличается от Эйзенштейна 30-х или 40-х. От героя-массы он пришел к герою-индивидууму, направлявшему Историю по нужному ему руслу. Дух, который витал в воздухе вместе с потемкинскими туманами, поднимал и объединял людей, уже в «Невском» обрел плоть. От общественных тем Эйзенштейн перешел к личным — познание мира через познание себя. От новаторства и полного освобождения от художественных традиций он перешел к подчеркнутой демонстрации наших культурных традиций. Так что еще может познать человек, познавший себя, истину и культуру? Эйзенштейн углублялся все дальше в постижении основополагающих механизмов творчества и в конце концов пришел к вечному, к тому, что не зависит от времени, от социального пространства. В одной из своих поздних работ он пишет: «Единственное искусство, что не изменилось за века, — это цирк». Цирк, которому он был привержен еще на заре своей артистической карьеры, цирк как система аттракционов, как система неизменно действенных способов влияния на чувства зрителя.

Сегодня мы видим, что за сто лет своего существования кино придумало очень мало новых принципов эстетического и психологического воздействия. Оно или превращается в интеллектуальную «игру в бисер», удаляясь от зрителя, или же по-прежнему остается аттракционом. Новые технические возможности по сути ничего не меняют. Эйзенштейн одним из первых понял это. Зритель продолжает трепетать при виде эквилибриста на проволоке. Но ведь все известно: сейчас он пройдет по проволоке и не упадет... А вдруг? «Вдруг» — слово, которое очень любил Эйзенштейн. В нем заключено нечто такое, что намертво приковывает к креслу.

Мне вообще кажется, что нам не надо сегодня объяснять и интерпретировать Эйзенштейна. Его надо просто вспоминать, изучать, производить «археологические раскопки», вводить в научный обиход все, что до сих пор не опубликовано. И еще чувствовать. Это сегодня единственный путь к познанию Эйзенштейна.

Н.Клейман. У меня такое же ощущение. Пока еще рано подводить итог наследству Эйзенштейна, потому что мы его целиком не знаем. Многие его труды не опубликованы, многие идеи по-настоящему не известны. Тот же цирк в неопубликованной книге «Метод» рассматривается как философский образ развития homo sapiens, как «мистерия становления на ноги»: цирковое искусство оживляет в зрителе ощущение баланса в пространстве Вселенной, возвращает идею равновесия, становления и гармонии. И искусство самого Эйзенштейна при всем его трагизме и кажущейся «жестокости» насквозь пронизано идеей универсальной гармонии.

Всем его творчеством руководил пафос единства, связи всего со всем, единства человека и мироздания, романтический пафос снятия мучительных противоречий между «Я» и «не-Я». Идея примирения противоречий занимала Эйзенштейна постоянно и на всех уровнях — от блаженства пребывания человека в материнской утробе до гармонического устроения жизни всего человечества.

Сегодняшнее отношение к Эйзенштейну во многом продиктовано отсутствием этого ощущения себя в контексте единого развивающегося целого. У нас не прекращается ситуация «гражданской войны» в культуре, мы беспрестанно истребляем прошлое, чтобы всякий раз начать строить на пустом месте. И пока так будет продолжаться, мы будем топтаться на месте и терять даже то, что имели.

Анна Королева

ШВЫ И НИТИ

Рецензировать фильм «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» — труд неблагодарный.

Сложность задачи состоит в том, что творчество Олега Ковалова само в себе уже содержит автоинтерпретацию: замысел в данном случае является одновременно и той системой идей и парадоксов, которая издавна составляет хлеб критика. Подобного рода авторы, грубо говоря, слишком много и хорошо «о себе понимают».

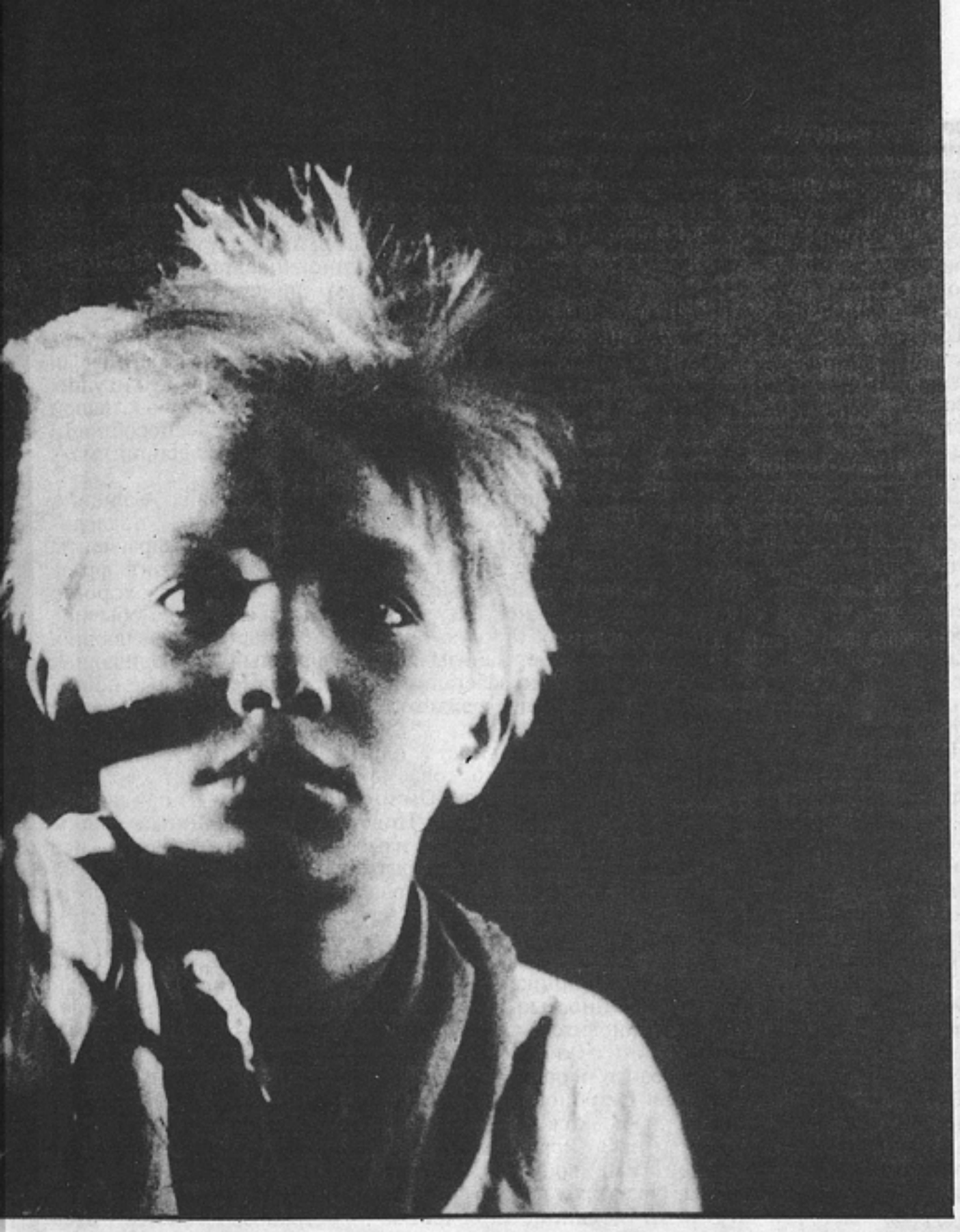
Режиссура Ковалова по большей части лишена наивной интуиции художника, и честолюбие критика-интеллектуала, привыкшего открывать глаза автору на глубины его же собственных концепций, остается здесь не у дел.

Можно говорить о проблеме самоидентификации автора, о его отношении к кинематографу вообще и к кинематографу 20—30-х годов в частности. Можно говорить об Эйзенштейне — объекте исследования и об Эйзенштейне — субъекте режиссерского диалога, об историософии и культурологии. Однако в данном случае эти спекуляции будут возвращением назад — к нерасчленимому праязыку замысла.

Замысел Ковалова изначально осознан и отрефлексирован — как режиссерски, так и критически. Точнее говоря, в нем опять же нельзя разделить объект и субъект рефлексии: кажется, что творческое озарение Ковалова так же точно и конкретно-рационально, как архимедова «эврика».

И вот тут стоит сказать о том, что смысл и доблесть подобного рефлективного, осмысленного творчества в том и состоит, что система идеологическая преобразуется в эстетическую. Что все девальвированные и туманные рациональности облекаются жизнью и плотью: детским криком, теплом женского тела, улицей, вокзалом, летней жарой... Что все это в идеале рассчитано среди прочего на чистого зрителя-интуита, старомодно ожидающего от кино не холодной выверенности, но горячей, ощутимой почти физически эмоции.

«СЕРГЕЙ ЭЙЗЕНШТЕЙН. АВТОБИОГРАФИЯ»
Автор сценария и режиссер О.Ковалов. Оператор В.Смирнов. Звукооператоры М.Полянская, М.Беловолов. «СТВ», Роскомкино, Госфильмофонд. 1996.



Однако уместны ли все эти слова в нашем случае, когда для полноценного восприятия зрителю необходимо: а) пересмотреть всю отечественную и западную киноклассику от «Политого поливальщика» до «Ивана Грозного»; б) проштудировать мемуары Эйзенштейна как минимум и его собрание сочинений как разумный максимум; в) достаточно определенно представлять себе саму технологию монтажного кино, когда за секунды экранного времени на экране проходят разъятые (то есть проанализированные) и соединенные в новом порядке кадры из разных фильмов — и каждый из них просит узнавания, каждый, оживая, радуется понятому намеку или, чаще, страдает от глухоты нашего незнания.

Когда в университетах проходят «Улисса» — требуют перечитывать Гомера и, видимо, скоро начнут настаивать на посещении Дублина. Значит ли это, что элитарность как Ковалова, так и Джойса предусматривает прежде всего не эстетическую восприимчивость и неуловимое ощущение гармонии, но механически

заложенную «базу данных». Конечно, присутствие всех упомянутых талантов и знаний снимает проблему, но счастливцев, обладающих ими, немного. Остается утешаться тем, что Джойс уже не одно десятилетие кормит легион высоколобых комментаторов.

Трагедия доблестной артистической осмысленности, достойным адептом которой выступает режиссер «Автобиографии», состоит в том, что жизнь, бьющая и пульсирующая на экране, уже даже не вторична. А ее кажущаяся теплота, маскирующая стройный каркас концепции, — лишь отраженный свет киноаппарата. Томительный эмоциональный флер картины обрамлен личностью того единственного зрителя, ради которого, как кажется, все и затевалось, — Сергея Эйзенштейна.

То, что предстает перед нами на экране, — уже не непосредственное жизненное впечатление, а перекодированные по-новому, по-новому зарифмованные и ритмически организованные киновпечатления первого поколения людей, живущих в век синема. Здесь косвенная, закавыченная речь — словно иллюстрация к нашей неспособности увидеть зримое таким же теплым и первозданным, неспособности нас — злополучных бражников на пиру дряхлеющего столетия кино — воспринимать реальность так, как воспринимали они.

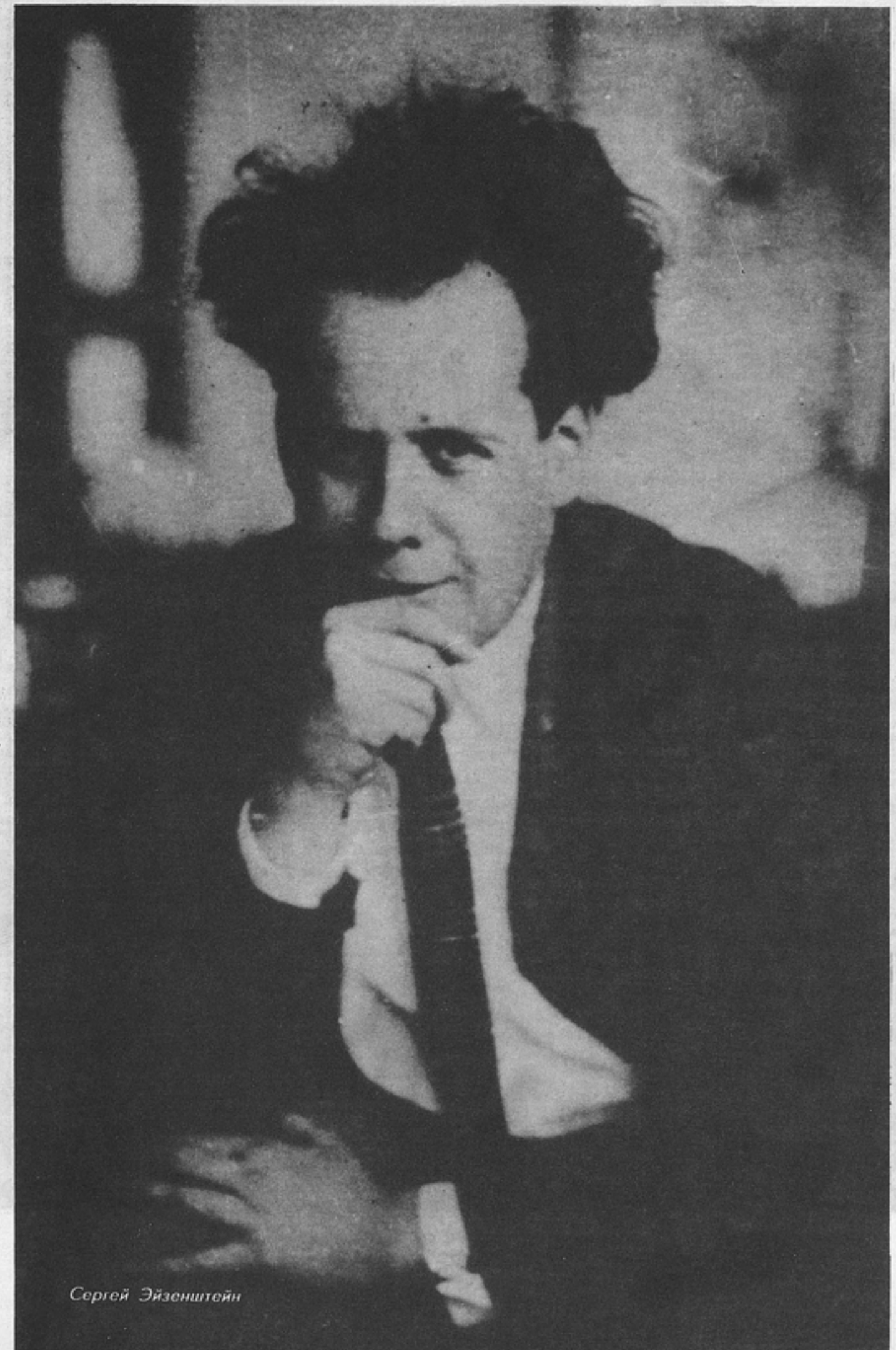
Сегодняшний автор видит жизнь, ее играющий, счастливый произвол — лишь в ювелирной выверенности кинокадров, их соположений, сращений и последовательностей. Здесь фразе текстовой, мемуарной, эйзенштейновской (фрагменты автобиографии Эйзенштейна за кадром читает Алексей Герман) вторит фраза монтажная, несущая никак не меньше смысла, — фраза четкая и хорошо артикулированная, невзирая на всю сложность и «многословность». Однако обычное строение фразы предполагает линейную, строгую последовательность составляющих ее элементов. Здесь же монтаж напоминает нанизывание однородных и дополняющих определений, внезапные оговорки, скобки, забегания вперед, орнаментальные повторения. И речь уже кажется трехмерной, неудержимо свободной в своей грамматике и логике.

Наступившее «светлое будущее», реальность наших дней, перекраивает и перелицовывает фильмы Эйзенштейна и его современников, но режет бережно, лишь по разошедшимся швам, по плохо пригнанным и рациональным (!) привязкам, когда-то схваченным на живую нитку злобы дня. Новый текст, созданный нашим временем, пусть не столь функционален, но зато изысканно самодостаточен. Все швы его тонки и извилисты, а рисунок ткани (ритм, ассоциативность образов, композиция кадров) — непрерывен и слитен: он оправдывает тщательную искусственность и превращает увиденное в непридуманную, выхваченную из густеющего и стремительно холодеющего прошлого жизнь.

И тут же непостижимым образом оказываются кадры, запечатлевшие Эйзенштейна на смертном одре, Эйзенштейна-покойника, чья смерть именно в данной конкретной комнате, с ее говорящей наполненностью вещами, выглядит досадной частностью, репетицией, игрой. Смерть становится неравна себе, и дописанные Коваловым строки посмертных, потусторонних «киновоспоминаний» Эйзенштейна выводят его как персонаж на новую, неведомую орбиту.

Фильм «Сергей Эйзенштейн. Автобиография» в противовес «Садам скорпиона» — монтажной картине Ковалова на советском материале — подчеркнуто общечеловечен. Социальные катаклизмы в нем носят иррационально-стихийный характер и являются продолжением биологической жизни во всей ее полноте и красе. Детство, революция, заграничные поездки, трава, река, шум паровозов, пропыленная тишина комнаты — все уравнивается и переходит в единое сплоченное пространство памяти. Весь фильм сделан по точному рецепту его «героя» и «сценариста»: «Есть один парадокс, — писал Эйзенштейн, — который неминуемо, именно так, сразу, одновременно, мгновенно — начинается со всех концов, со всех сторон. Это процесс — сочинительства фильма. Законченный фильм представляет собой ни с чем не сравнимое сонмище самых разнообразных средств выражения и воздействия: историческая концепция темы, сценарная ситуация и общий драматический ход, жизнь воображаемого образа и игра реального актера, ритм монтажа и пластическое построение кадра, музыка, шумы и грохоты, мизансцены и взаимная игра фактур тканей, свет и тональная композиция речи и т.д. и т.д. В удачном произведении все это слито воедино».

Можно спорить, все ли слито воедино в творении Ковалова, но по крайней мере те из перечисленных Эйзенштейном «средств», которые пригодны для монтажного кино, актуальны для фильма в исключительной мере.



Сергей Эйзенштейн

Сергей Эйзенштейн и Эдуард Тиссэ (слева) на съемках фильма «Иван Грозный»

Ефим Левин

ОБ ЭЙЗЕНШТЕЙНЕ

«Композиционный облик кинематографического человека идет от расшифровки его внутреннего содержания» — так учил Эйзенштейн своих студентов.

Трудность систематического изложения его теории — в динамизме, непрерывном изменении и обсуждении исходных принципов, фундаментальных понятий, в смене одной «универсальной» системы другой, причем обнаруживается относительная универсальность этих систем — одной за другой, и они входят одна в другую частным случаем, пока С.М.[1] не приходит к полифонии как драматургически-монтажной форме внутреннего монолога, который и есть адекватное воплощение творческого акта и художественного сознания в единстве процесса и результата. Но и этот итог — не конец, а этап, он открыт для развития и включения в рамки более общей системы.

Поэтому лучше излагать эстетику С.М. не как результат, не как итоговые идеи, а в их развитии, ветвлении, почкованиях, прорастаниях в другие области, то есть историко-генетически и типологически, в том, как они перешли в будущее и идут в него дальше; прогноз так же важен, как и ретроспекция. Надо показать широкий фронт идей С.М., их смысл и необходимость, неизбежность разброса и продуктивность. Надо показать, как мысль С.М. отражала не только движение кинопроцесса, но и его ускорение, потенции ускорения, внутреннее опережение самого себя. Внутренний монолог, полифония.

Категоричность каждой новой из ранних концепций С.М., их догматизм — и яркий антидогматизм движения его мысли. В 30-е годы и концепции антидогматичны все более и более. Возникает понимание системности теории кино и связи ее разделов.

Противоречие исследовательского метода С.М.: отдельный факт, явление искусства объясняются проявлением общей закономерности, однако для ее доказательства привлекаются все новые и новые факты, причем их ряд принципиально бесконечен, ибо нет объективной меры достаточного количества примеров. Поэтому С.М. стремится к полноте описания, хотя она противоречит его исходному убеждению в том, что достаточно одного примера для доказательства закономерности. Но кто доказывает слишком много, тот не доказывает ничего.

С.М. не закончил ни одной крупной работы, ни одной книги — не случайно. Ему не хватило метода доказательства. Он выстраивал типологические ряды, но ему нужен был научный аппарат типологического анализа. Он разрабатывает его в 30-е и 40-е годы. Ему помогает Гегель, его эстетика, его учение о стадиальности развития искусств и художественных форм. Подтвердить закономерность, охватывающую типологический ряд явлений, может не ссылка на общие законы диалектики, а генезис этих явлений, их история, взаимосвязь, взаимозависимость, взаимопорождаемость, взаимообусловленность. Показав, что явления исторически, объективно связаны и порождают друг друга, что такова объективная картина развития, С.М. доказывает наличие общей, сквозной закономерности. В других случаях он только описывает родственные явления и высказывает гипотезу о наличии общего закона.

Гегелевский закономерный ряд ступеней развития, являющийся также и объективным критерием оценки (ибо стадиальное развитие прогрессивно), дает С.М. методологический ключ к созданию теории монтажа, к иерархии монтажных форм («Четв[ертое] измерение в кино»). Есть некое общее содержание, которое развивается то прогрессивно, то регрессивно, и вот тут-то зарыта тайна диалектики. Чтобы ее

Мы начинаем публикацию подготовительных заметок к предполагаемому фундаментальному исследованию нашего коллеги и сотрудника журнала, рано ушедшего из жизни Ефима Левина, посвятившего долгие годы изучению творческого наследия Сергея Эйзенштейна.

[1] С.М. — Сергей Михайлович Эйзенштейн.

открыть, надо не только сопоставить похожие явления, а установить их историческую преемственность, генезис и стадиальную отнесенность.

С.М. блистательно применил и, возможно, развил исторический принцип гегелевской эстетики в своих зрелых работах, показав объективную содержательность художественных форм и их эволюцию в кино, смысл этой эволюции. Произошло это не сразу. Дело не в том, хорошо ли знал и понимал ли глубоко Гегеля С.М. в 20-е годы. Может, да, а может, нет. Важно другое. В тот период на повестке дня одним из вопросов был вопрос о возможности изложения теории и идеологии на образном языке или заменяющем его символическом. Это прекрасно объяснил М.Лифшиц в предисловии к «Эстетике» Гегеля, что «революционный кризис художественной культуры на пороге будущего» порождает нехудожественные, необразные способы выражения содержания прямо, неопосредованно художественной формой, на первый план выходит публицистика, ораторство, декламация, агитки, плакат, все способы прямого, непосредственного общения с аудиторией.

С.М. выступил теоретиком и идеологом этого течения общественной мысли, будучи одновременно — парадокс! — просветителем и участником антикультурного движения (просветительство тогда было сложным, от духовного до вульгарного, и С.М. был как раз вульгарным просветителем, как и ранний Брехт, о чем отдельный разговор).

Он был прав, утверждая, что для «изложения *теоретического знания* в образной форме», как пишет М.Лифшиц, а еще более в безобразной, искусство должно выйти из своих границ и перестать быть искусством в собственном смысле слова. М.Лифшиц проницательно замечает, что задачу эту можно отчасти решить на путях *патоса* (пафоса). Правда, он оказывается неистинным — холодным, натужным, декламационным (сепаратор в «Старом и новом».) Его бессилие выполнить роль искусства привело С.М. к духовному кризису на переходе к 30-м годам. Здесь С.М. не дорос до Гегеля, читал он его или не читал, полагая, что новое, интеллектуальное искусство должно быть воплощением, реализацией идей, абстракций, теоретического знания. Позже он дорос до Гегеля или понял его, пошел по дороге его мысли и традиции к неповторимости живого содержания, порождающего закономерно обусловленную, стадиально определенную художественную форму. Своим творчеством он подтвердил верность этой теории, она его объясняет. (Наум Клейман в архиве С.М. на одном листке к «Любви поэта» нашел запись: «Опера без пения». Отсюда вырастает «Иван Грозный». Верно! Но — какая тут закономерность? Почему в тот период задумана опера без пения? Что привело к этой форме, насколько она прогрессивна?) С.М. продолжил великую гегелевскую традицию, самостоятельно найдя сочетание истории и системы в изучении искусства и кино, поняв историю искусства как систему, то есть закономерность, а систему — как историю, то есть генетически.

Гегель, таким образом, может рассматриваться как источник (один из) теоретической мысли С.М., определивший во многом ее развитие.

«Всегда старайтесь, — говорил Эйзенштейн своим студентам, — идти начиная с чисто человеческих элементов, а уже потом уходя в элементы формальные. Иначе у вас никогда не будет живой здоровой основы»[2].

Проблемы истоков и влияний. Их редко различают. А творчество художника, взятое в целом, нельзя понять, не выяснив его истоков, корней, подпочвы и влияний, которые он испытывал. Потому что влияния не случайны: они вызваны — обусловлены — найдены истоками. Истоки формируют тип мышления, основной его стиль и его колебания, включают художника в систему историко-культурных координат, сопрягают его с современностью, обусловливают направленность исканий внутри традиции и в сочетании с влияниями определяют эволюцию творчества. Процесс этот не следует понимать упрощенно, он очень сложен, не все его составляющие могут быть выяснены и описаны, а только сквозные, устойчивые, многое тут гипотетично. Но без такого изучения анализ творчества в целом невозможен — он заменится описанием, констатацией.

Вот набор — беспорядочный — явлений, имеющих прямое отношение к С.М.: Мейерхольд, Византия, Вагнер, Фрейд, Пушкин, Бехтерев, комедия дель арте, Золя, Эль Греко, миф — ряд можно продолжить. Что здесь влияние, а что истоки? Не установив этого, мы не создадим общую теорию творческого пути С.М., непротиворечиво, без произвольных допущений объясняющую *всю* его интеллектуальную и творческую деятельность. А без такой теории мы С.М. не поймем как следует —

[2] Лекция 5 марта 1947 года. (Архив кабинета режиссуры ВГИКа.)

останемся на поверхности фильмов и текстов, но в глубь С.М. как явления культуры не проникнем.

С.М. и Фрейд.

С.М. много раз описывал и объяснял свой метод — от отдельного явления, от частного случая, к обобщению, к поиску закономерности или к ее гипотетированию, анализ этой закономерности как частного случая общедиалектических законов etc. Исходный момент — обоснование отдельного явления как выражения общей закономерности — таков и для Фрейда, о чем и сам он не раз прямо писал. Сходство налицо. Случайно ли оно? И только ли здесь сходство? Может, родство? Какие причины его обусловили? С.М. и Фрейд во всем противоположны на первый взгляд. Но есть и общее. Оба стремились до конца, исчерпывающе объяснить каждое явление, мотивировать мельчайшую деталь: оговорку и блик в кадре. Оба — систематики, рационалисты, доходящие до плоского, вульгарного рационализма и вываливающиеся за его пределы, в мистику бессознательного и в мистику линий, в мистику соотношений. Оба видели мир как строгую систему закономерностей, где случайности нет места — она, случайность, пока не объяснена. Оба видели мир как всеобщий и постоянный конфликт.

Важные идеи Фрейда прямо и косвенно повлияли в 20-е годы на С.М., некоторые вошли в его сознание (садистический комплекс, архетипы — через Юнга, двуслойность сознания). Роль «оно» в структуре сознания у Фрейда соответствует роли пралогики в структуре художественного сознания у С.М. Защитные механизмы у Фрейда соответствуют структурно этапам рождения художественного замысла у С.М. Аффективное состояние у Фрейда соответствует пафосной композиции — «невротической», «выход из себя» — у С.М. Наконец, в круге идей Фрейда находится эйзеновская концепция искусства как насилия, агрессии, художника как психотерапевта, психиатра даже. Надо изучить эти соответствия, объяснить их. Тогда станет понятнее, как время формировало сознание С.М., что и как он воспринимал, каково его мироощущение и миропонимание, в какой традиции он рос и развивался, в какой струе культуры.

Еще важно вот что.

1. У Фрейда — противоречие между неуправляемым, спонтанным, стихийным «оно» и абсолютной детерминированностью каждого элемента сознания и поведения вплоть до мельчайших. У Эйзенштейна — противоречие между интуитивностью, спонтанностью творчества, с его основой — пралогическим мышлением и абсолютной обусловленностью, обдуманностью каждого художественного решения или с абсолютной его внутренней закономерностью, обнаруживаемой постанализом.

2. В 20-е годы — острый интерес С.М. к Фрейду, демонологии, мистике — и инженеризм, конструктивизм, теория конфликта, идея деэстетизации искусства, замены его бытом, интерес ко всему пралогическому, первобытному — и схематизация всего и вся, доходящая до крайностей.

3. Фрейдовский «символический язык бессознательного» — параллель к теории интеллектуального кино, которое есть не что иное, как «символический язык сознательного». На нем С.М. собирался изложить весь социум, а зрители должны, зная код, расшифровать сообщение.

Описание Фрейдом закономерностей индивидуальной судьбы и психики сопоставимо с описанными С.М. закономерностями развития художественной формы! Необычайно интересно.

4. Кризис С.М. на переломе десятилетий, описанный Наумом Клейманом и Леонидом Козловым, объясняется крахом системы мышления мистико-схоластического, интуитивистско-рационалистического, вульгарно-позитивистского и иррационального и поисками системы мышления диалектического. Это был сразу и кризис духовной структуры, нравственно-психологического типа личности, кризис определенного мировосприятия, мировоззрения, кризис определенного типа самосознания. А именно: рушился человек, полагающий, что обладает истиной в последней инстанции, которую он имеет полное право объяснять другим, растолковывать, навязывать; человек, рассматривающий мир только через себя, как средство личностной реализации, как сырую материю, цены не имеющую без вторжения в нее, без ее преобразования; человек, упоенный своими знаниями и уверенный, что мир исчерпаем, исчислим, формализуем и каталогизируем, что в нем можно навести полный порядок, чистоту и разумный режим; человек, не понимающий, что

такое духовность, интуиция, что есть своя правда и красота, свое право у неупорядоченности, стихии, непознаваемости; человек, доводящий материализм до солипсизма, чей атеизм становится фанатичной верой; человек, полагающий, что морали нет, а есть обстоятельства классовой борьбы; человек, искренне самоуверенный и наивно самодовольный, решивший, что он раз и навсегда оседлал верного коня; человек, не знающий, что он обязан думать и решать самостоятельно и не должен плыть по течению, растворяться в веселом беге времени; человек, не видящий корней противоречий, чей исторический оптимизм оказался наивным, неглубоким, куцым. Крах этого оптимизма был началом социально-политического отрезвления, расставания с иллюзиями, началом трезвого, реалистического взгляда на мир и трагического мировосприятия. Это был путь к собственному мнению, к совести и ответственности, к выбору и решению.

Брехт и С.М.

Важная и даже ключевая проблема. Общность многих исходных позиций — общественных, эстетических, психологических.

Леваки и авангард. Люмпенский комплекс. Спасение — в революции, в служении массам. Пафос отрицания старого. В этом пафосе — антикультурные, антидуховные тенденции.

Пафос просветительства, учительства. Задачи ликбеза как задачи искусства в целом. «Песталоцци» — Брехт. Брехт знает истину абсолютную и объясняет ее массам, не спрашивая их, уверенный, что это им нужно. Сам он истину не ищет как художник, она ему дана общественным сознанием. Искусство — социальная терапия, образовательная идеологическая и политическая школа, наглядное пособие, самостоятельной ценности почти не имеющее. Творчество, вдохновение и пр. — идеалистические понятия. Творчества нет, а есть игровая популяция окончательных истин. Минуя чувство зрителя — через рефлексы прямо к разуму. Неосознанно предполагается, что идеи правят миром: как только массы просветятся, осознают, все будет хорошо. Поэтому нужно *вдалбливать*. Насильственным путем, агрессивно. Нет понимания того, что культура в целом — это диалог, что и искусство — тоже диалог художника с собой и с миром, с современностью и вечностью, диалог, в ходе которого обе стороны равны и взаимно познаются, взаимно отражаются, растут.

Понимание искусства как пропагандистского насилия — продукт революционной эпохи, преувеличивающей значение субъективного фактора и склонной абсолютизировать ближайшие задачи и методы их решения.

Для понимания истоков «левого» искусства у нас важно: дадаисты и К°.

«Показательна книга «Петух и Арлекин» (1918), представляющая собой своеобразный манифест поэта, художника и музыкального критика Жана Кокто, выступившего глашатаем конструктивизма и сюрреализма. Кокто призывал «низвергнуть Вагнера», отречься от «туманов, облаков», импрессионистического искусства, а также от всех серьезных музыкальных жанров, чтобы не мешать преуспеянию мюзик-холльной музыкальной практики и практики кафе-концертов. С особой решительностью он настаивал на необходимости создавать «музыку повседневности», или — по выражению его единомышленника, композитора Сати — «обстановочную» («для мебели») и добиваться упрощения музыкального языка»[3].

Противоречия. С одной стороны, демократизм, ориентация не на филармоническую, а кинематографическую публику, выход в новые аудитории, отказ от элитарности вольной и невольной. С другой — бескультурье и отказ от воспитания вкуса публики, от перспективы приобщения ее к высокой классике, хунвейбинство и неуважение к публике как к потребителю увеселений. В целом — расчистка пути для нового искусства и тут же загромождение его новыми предрассудками.

Интерес к иероглифике. Вызван у С.М. общим и все растущим до конца 20-х годов интересом к миру идей, которые можно логико-математизировать. Теория интеллектуального кино должна была обосновать нечто такое, что заменит искусство и что будет иметь дело с чистыми понятиями, с абстракциями, лишенными конкретной жизненной плоти. Им нужно будет подыскать изображения — и показывать их зрителю в определенном порядке. Весь реальный мир человеческого существования

[3] См. предисловие В.Н.Александровой к книге «Я — композитор». Л., 1963, с.4.

и деятельности исчезает за ненадобностью, остаются лишь идеограммы, которые нужно вдолбить пассивному, безликому, нулевому зрителю самым простым и коротким путем. С.М. не мог противиться общей политизации, идеологизации всех сфер жизни, подлинно живого человека без рапповских кавычек. Почему? Потому что в то время он испытывал влияния, но не осознал еще, не нашел своих корней. Они его питали, но он их не осознал и блуждал около.

Небрежение к быту вело к небрежению отдельным, частным, если оно не работало в выявленной закономерности. Корень общий — исторический тип сознания. Индивидуальное не важно. Важен синтез — Станиславского и Мейерхольда. Отдельное маломощно, односторонне — и только. Надо решать общие задачи и синтезировать усилия. Самоценность отдельной односторонности не понималась. Синтез мистифицировался.

Эйзенштейн как «лапутянин». Корни стремления не называть, а показать предметы, не воссоздавать процессы, а изображать их законами, идеограммами. Стремление заменить эстетическую систему и ситуацию знаковой системой и ситуацией. Не объяснять, а вдалбливать; не мыслящий зритель, а запоминающий; не просвещение, а натаскивание. Вместо искусства — набор средств наглядной пропаганды и агитации. Если идти по этой дорожке до конца, то — упразднение искусства и замена его бриковщиной или той «показательной станцией», о которой писал Эйзен в «Монтаже аттракционов», собираясь заменить ею театр (театр здесь — синоним искусства).

В 20-е годы «лапутизм» С.М. выразился в разных формах и концепциях. Важно установить не только его эстетические корни и причины, но и общекультурные; более того — без вторых нельзя понять первые. «Лапутизм» Эйзена вплоть до интеллектуального кино и «Мексики», со следами в «ММММ» и в замыслах первой половины 30-х годов и в работах теоретических этого же периода, «лапутизм» Эйзена, приведший его к тяжкому кризису начала 30-х годов, — должен рассматриваться на широком историко-культурном фоне, как часть общественного движения и идейно-эстетических исканий того времени.

Всякая подлинно массовая революция сопровождается, как известно, более или менее широким и глубоким антикультурным движением — от отрицания культуры вообще до ненависти к ней и к искусству, к творчеству, к художеству (Брик и К°). Это антикультурное движение не случайно, у него глубокие корни, и они тем глубже, чем шире участие непросвещенных масс в революции, чем активнее идеологи непросвещенности превращают наличное состояние духовно обездоленных миллионов в идеальное состояние. Нет ничего опаснее такой позиции, враждебной массам, прогрессу, будущему. Теоретики бездуховности и бескультурья, конечно, в разной степени и автобиографичны: некоторые из них обладали определенными способностями в отдельных областях, но подлинными творцами не были, осознавали эту свою неполноценность, и происходило обострение позиции, включение личной ненависти, зависти, «сальеризма» (но это уже другая проблема).

Эйзен (как и Брехт) был активным участником этого антикультурного движения в 20-е годы — на его левом фланге: он требовал замены театра сначала внетеатральным зрелищем, затем кинематографом, понимаемым сперва как культурфильм (так он задумал «Стачку»), потом как интеллектуальное кино. Он упорно хотел заменить искусство чем-то иным, что вкладывало бы в голову зрителя идеологическую программу, действуя прямо и однозначно на его инертное, пассивное, темное сознание. Исходная позиция здесь — зритель вне культуры, без нее, вне культурной ситуации, и он должен вне ее оставаться. У него нет духовных запросов — и не надо их зарождать, нет эстетических потребностей — и не надо их развивать; он не мыслит самостоятельно — и не надо его этому учить; он существо бессознательное, бездуховное, внеличностное, и все, на что он способен, это запоминать добытые другими окончательные истины, непогрешимые выводы — и таким путем приобретать идеологию, которая представляется суммой абсолютных формул. Задача — изложить их наиболее просто, понятно, доступно, не ввергая лишенного мысли и души зрителя в умственный процесс и в душевные переживания. Отсюда — эйзеновские и брехтовские поиски форм подачи материала и поиски самого материала, отсюда пафос политграмоты, политпросвета и агитпропа, пафос популяризации и упрощения, мания сводить всю общественную жизнь к идеологии и к политике, жажда отождествлять духовное производство с материальным. Эйзен настойчиво ищет внеэстетические средства обработки материала — и находит новые художественные средства. Борьба идет жестокая и плодотворная. (И при этом видно, что С.М. гений

не потому, что делал великие открытия, а и потому, что гениально заблуждался. Так, неверно понимая зрителя, абсолютизируя действительную темноту и отсталость миллионов, он совершенно верно основным элементом театра сразу объявил именно зрителя.) Внутри антикультурного движения он создает новое искусство, ведомый чутьем художника. Его концепции 20-х годов — это эстетические теории с отрицательным знаком. В замыслах фильмов и в их воплощении он шире.

Вот отсюда можно объяснить Эйзена того периода полностью, без произвольных допущений, вплоть до мелочей. И эволюцию его вплоть до «Грозного» и статей о цвете. Как известно, хороша та теория, которая объясняет возможно больше разнообразных фактов, внешне часто никак не связанных. (См. высказывание А.Эйнштейна.) Так, одна причина у просветительства раннего Брехта и у его же брутальности.

Кстати — об истории антикультурных движений: ненависть «народа земли» к «книжникам и фарисеям» никогда не была такой сильной и четкой, как в период широкого и глубокого социального брожения в Палестине римского периода, что прямо отражено в Новом завете.

Общая позиция Эйзена в культуре 20-х годов и его личная ситуация, его нравственно-психологический тип полностью объясняют все его творчество той поры, а эволюция этой позиции и ситуации, эволюция его личности так же полно объясняют эволюцию его творчества и освещают возможные его пути, перспективу. На этом уровне надо рассматривать и все специальные проблемы, ибо киноведческий анализ оказывается недостаточным. Мы все спорим, кто первый сказал «Э!» и что оно означает. И не можем договориться: каждый частично прав. А ведь надо установить, почему сказано именно «Э», что его породило, тогда выяснится, что же оно значит — конкретно-исторически — и что оно закономерно сказано, ибо носилось в воздухе, и многие его говорили, выговаривали, хотели сказать etc. Надо восстановить реальное движение культуры, коллективную работу мысли, систему историко-культурных координат, в которую все были вписаны и с которой двигались.

Так, например, Леонид Козлов в Риге не смог доказать, что Эйзен не был в «Монтаже аттракционов» теоретиком манипуляции массовым сознанием. Он утверждал, что Эйзен им не был, во-первых, потому, что манипуляторы не нуждаются в теории, так как руководствуются «рыночной ситуацией». Это, конечно, совсем не довод. Теория может существовать у них неписаная, эмпирически найденная и зафиксированная не в виде доктрины, а в виде практического руководства — словом, ситуация Эйзена, где вместо прозы теория. Но друг наш не прав и фактически: у манипуляторов такая теория есть (хотя так и не называется), прекрасно разработанная опытными кадрами. Эйзен не был теоретиком манипуляции потому, во-вторых, говорил Л.Козлов, что для него обработка сознания зрителя была актом внесения передового мировоззрения. И это, увы, не довод. Ну и что? Ведь речь не о содержании вколачиваемых идей в данном случае, а в *технике* вколачивания, в *механике* воздействия, в *отношении* к зрителю как к пассивному, бессознательному и бездуховному, безличностному, внеиндивидуальному потребителю-запоминателю готовых формул, клише, шаблонов, стереотипов. (Мао позже скажет, что массы и человек — это «чистый лист бумаги»; предтеча такого понимания — идея «табула раса», но она совсем в ином историко-культурном контексте и с манипулированием ничего общего не имеет, по-видимому, хотя — надо подумать.) Так вот, эту проблему в принципе нельзя ни поставить, ни решить как чисто киноведческую. Если глянуть на нее шире, то станет ясно, что С.М. *был* одним из первых теоретиков манипуляции массовым сознанием, если брать его теорию на ее абстрактном, алгебраическом уровне. И понятно, почему так произошло! Иначе и быть не могло — такова была общая его позиция по отношению к культуре и к воспринимающим ее массам: они понимались только как сырой материал обработки, только как объект культурного воздействия, которое было однонаправленным; не предполагалось, что у масс есть свой жизненный и политический опыт, пусть зачаточный, свои духовные запросы, эстетические потребности, своя (народная) культура, свое отношение к миру, пусть элементарное, но самосознание и что все это в совокупности меняет ситуацию, ибо самый непросвещенный зритель мыслит и чувствует, имеет установку и критерии, аксеологичен и выступает субъектом культуры, а не только объектом. Иначе, к слову, его сознанием нельзя было бы и манипулировать, если б оно было мертво, пассивно, вроде мешка, куда надо сыпать идеи.

Общая неверная позиция привела С.М. к антикультурной концепции искусства и зрителя, к убеждению, что просветитель во имя светлых идей может обращаться со зрителями по своему усмотрению, ибо ведь он-то знает, что ему нужно, а зритель думать сам не должен. Так просветительство без верного понимания культуры и человека связывается с высокомерием, своеобразным аристократизмом, с презрением к массе, в сущности, с навязыванием идей, с тиранической нетерпимостью к другим идеям, с провозглашением исключительности свой концепции: единственно верная, научная, etc., а прочие — вранье, бяки, бред, заблуждение и меньшевиствующий идеализм, скажем. Почва и ситуация были для такой позиции оптимальными, и это ее усиливало. Диктатура, перенесенная в сферу культуры как результат бескультурья (не путать с необразованностью!), неизбежно изнутри разрушает культуру тоталитарностью однообразия, а культура — это прежде всего традиция, многообразие, терпимость и уважение к духовной самостоятельности личности. Вот почему долгие годы С.М. рассматривал искусство как насилие!

Это не только в духе времени: дух тут куда более коренной, традиционный, историко-типологический. Агрессивность была для С.М. сущностью нового искусства не по эстетическому недомыслию, а по общему пониманию социума, где насилие в ходе классовой борьбы вне всяких сомнений считалось единственной и универсальной формой существования, естественной системой отношений и законченной системой всех ценностей. Но ведь так понимали историю и современность тогда не все. Почему же С.М. не поднялся над временем, а весело растворился в нем, совпал с ним? Именно потому, что он был участником антикультурного движения. А почему он им стал? Причин много. И не последняя: склад характера, бунт против патриаршества в широком смысле, садистический комплекс, отсутствие художественных корней и личной позиции в культуре, честолюбие, желание выдвинуться, играть первую роль, лидерствовать — и все это вперемежку с пламенным энтузиазмом, с верой в народ и в революцию, с желанием творить для миллионов, раствориться в них, с поисками своих корней, родственных традиций. Сыграл роль и случай — Штраух, театр Пролеткульта, среда. Мог ведь попасть сразу в МХТ! Или в Малый! Но ушел бы — ибо лапутянин! Склад мышления — предметно-чувственный и математически-конструктивный. Тип мышления — не последняя спица в колесе. Он сыграл в биографии С.М. большую роль, а не только в творчестве. Противоречие между предметно-чувственным и абстрактно-логическим, между индивидуализацией и схематизацией, между материалом и конструкцией, между стремлением к полноте материала, к безграничности, и жаждой систематизации, упорядочения, между целостностью Истории и фрагментом данной истории — это противоречие изначально, изнутри определяло все творчество С.М. — режиссера, теоретика, педагога. Оно же вело его по тому пути, который мы теперь изучаем. Он стремился быть и Маяковским, и Пастернаком, так сказать, и всегда быть на поверхности и впереди, нести знамя и бить в барабан — и одновременно в тиши кабинета разрабатывать вроде бы абстрактную, академическую теорию искусства. Он всегда хотел быть сразу и Моцартом, и Сальери! Не случаен его интерес к ним — и к Пушкину, который вроде бы без труда воплотил это единство (от мудрого С.М. не ускользнула автобиографичность пушкинских Моцарта и Сальери, и он первый, кажется, понял, что их противостояние не абсолютно, что они друг друга дополняют и порознь не существуют, так что проблема не в том, кто хорош и кто прав, а в другом — в том, достижима ли гармония и к чему ведет дисгармония в одну из сторон, иными словами — что такое искусство и художник в движении, в амплитуде «гений-злодейство»). Характер С.М. — его судьба. Резкий критик киносистемы в целом, он становится худруком «Мосфильма»! Понимая убожество тогдашнего ГИКа, идет в него преподавать: все и везде хочет реформировать, веря в это — но работая для будущего.

Продолжение следует

Публикация Л.Прус

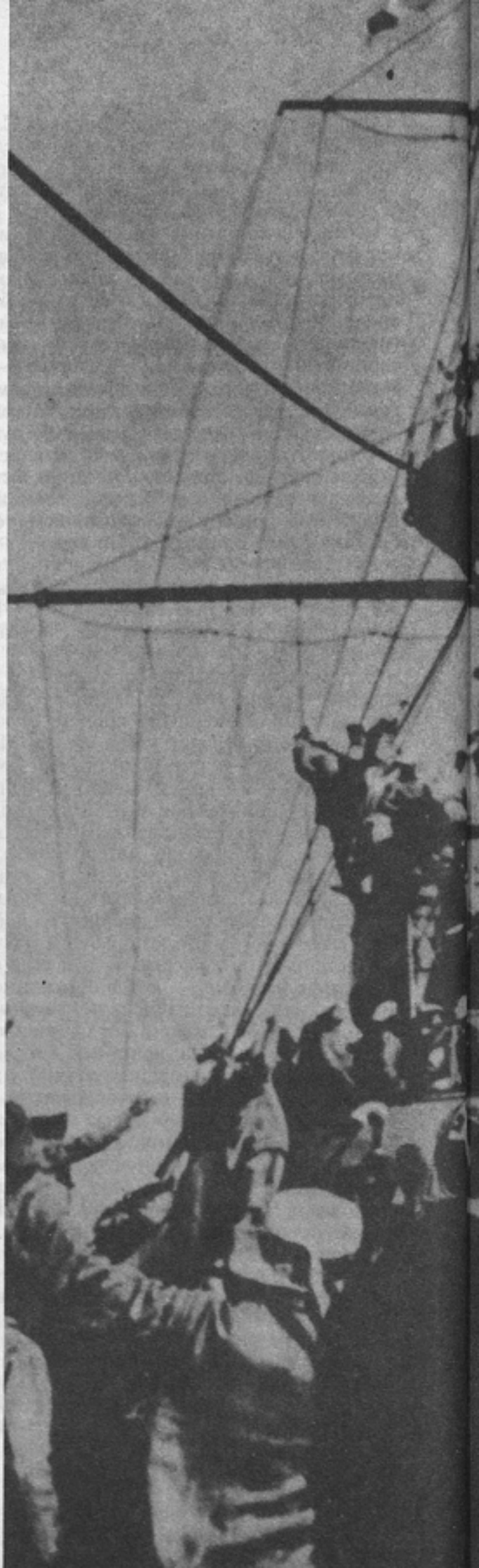
«БОЙЦЫ ВСПОМИНАЮТ МИНУВШИЕ ДНИ»

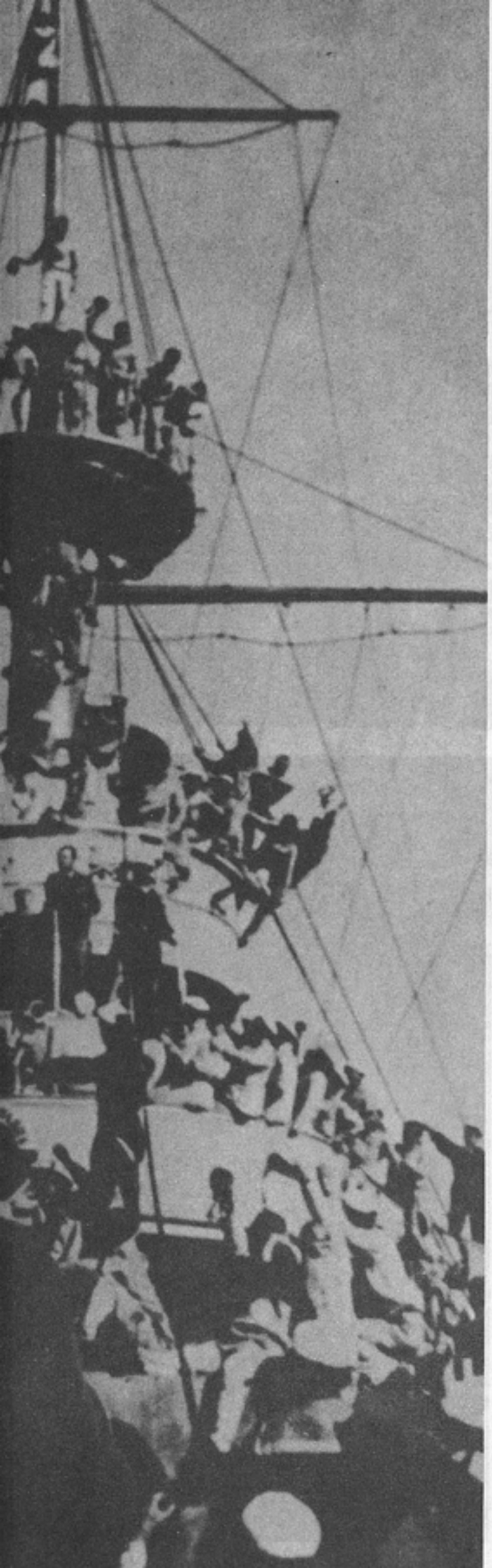
В июне 1935 года страна отмечала тридцатилетие восстания на броненосце «Князь Потемкин-Таврический». В это время в Одессе гастролировал Театр им. Вс. Мейерхольда, и 25 июня творческий коллектив встретился с участниками событий 1905 года. В архиве театра сохранилась стенограмма выступлений одесского рабочего Эксли и «потемкинцев» — Алексеева и Березовского. Эти выступления содержат достоверный материал о революционной атмосфере лета 1905 года и немало говорят о годе 1935-м. Сергей Эйзенштейн, работая над сценарием «1905 год», тоже встречался с «потемкинцами», оставшимися в живых, и, судя по всему, познакомился и с Алексеевым, и с Березовским. Мы публикуем небольшие фрагменты из выступления «потемкинца» Алексеева по материалам, хранящимся в РГАЛИ (ф. 963, оп. 1, ед. хр. 60, лл. 34—66), которые дают возможность лучше понять режиссерский замысел.

Во флот я пришел в 1902 году. [...] Матросы в Севастополе собирались на корабельной Слободке. Эти явки и собрания происходили тайком. [...] Я горел революционным желанием работать для общего дела. Несколько лет я посещал корабельные собрания. [...]

В 1904 году 4 января была объявлена русско-японская война. [...] Я в это время работал судовым машинистом на броненосце «Потемкин». Броненосец еще не был пущен в плавание, он только что закончил стройку, и необходимо было проверить все оборудование, машины и т.д. [...]

Когда разгорелись события на Дальнем Востоке, начали усиленно вербовать





моряков для пополнения военных кораблей, которые участвовали в сражениях. [...] Мы, рабочие, а также матросы, которые не уезжали [...], на прощание говорили отъезжающим матросам, чтобы они ни в коем случае не защищали царское правительство.

Отъезжающие матросы для пополнения Рождественской эскадры дали нам обещание, что пушечным мясом для кровопийц — царского правительства — они не будут. Мы обещали со своей стороны подготовить восстание здесь, у нас. Через некоторое время мы узнали, что ряд матросов вернулись с дороги как неблагонадежные. [...]

Но вот настал 1905 год. В марте месяце, с 15 по 20 число, броненосец «Потемкин» должен был сдаваться заводом Военно-морскому адмиралтейству. Начались выходы в море, проба машин, катеров и орудий. Благодаря тому, что у нас было много работы, нам часто приходилось оставаться без ужина или завтрака, так как в это время обед, завтрак и ужин нам выдавались с большими опозданиями. Но никто из начальства не знал, что на броненосце «Потемкин» развернулась широкая деятельность революционной группы моряков. Начальство относилось к нам очень строго и чуть что сажало в карцер, било в морду и т.д. [...]

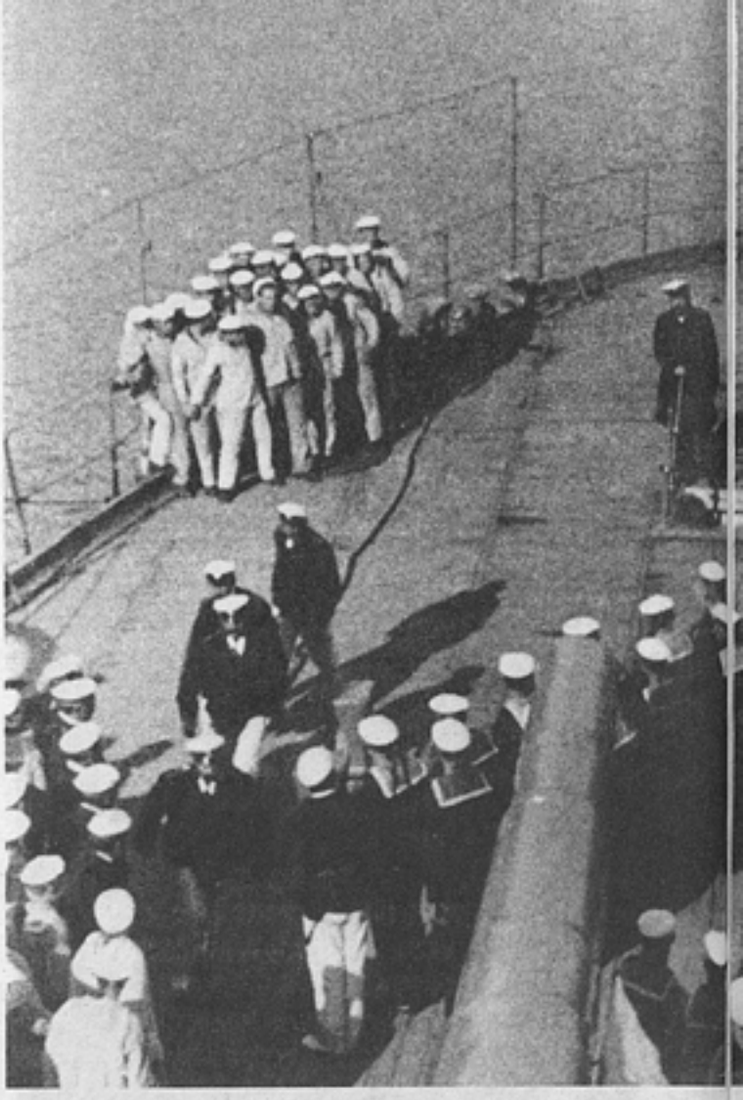
В это время революционная работа среди группы матросов у нас проводилась. Мы получали листовки и брошюрки от большевистской партии. Для того чтобы проводить читки и митинги, мы собирались в пустых помещениях, причем ставили у входа караульных, чтобы они в случае появления начальства нам дали знать. Были случаи, когда мы читали брошюры на палубе. Большим мастером в этом деле у нас был товарищ Никишкин. Он вкладывал брошюру или листовку в Евангелие или же какую-нибудь другую патриотическую книгу, собирал матросов и читал им. Как-то раз матросы сидели и слушали чтение, в это время подошел один начальник, он выхватил книжку и мы, конечно, все замерли от страха: что будет, если он увидит, что мы читаем. Но он перелистал книжку и увидел, что мы читаем божественную книгу, успокоился и сказал: «Отлично, ничего, братцы, читайте». [...]

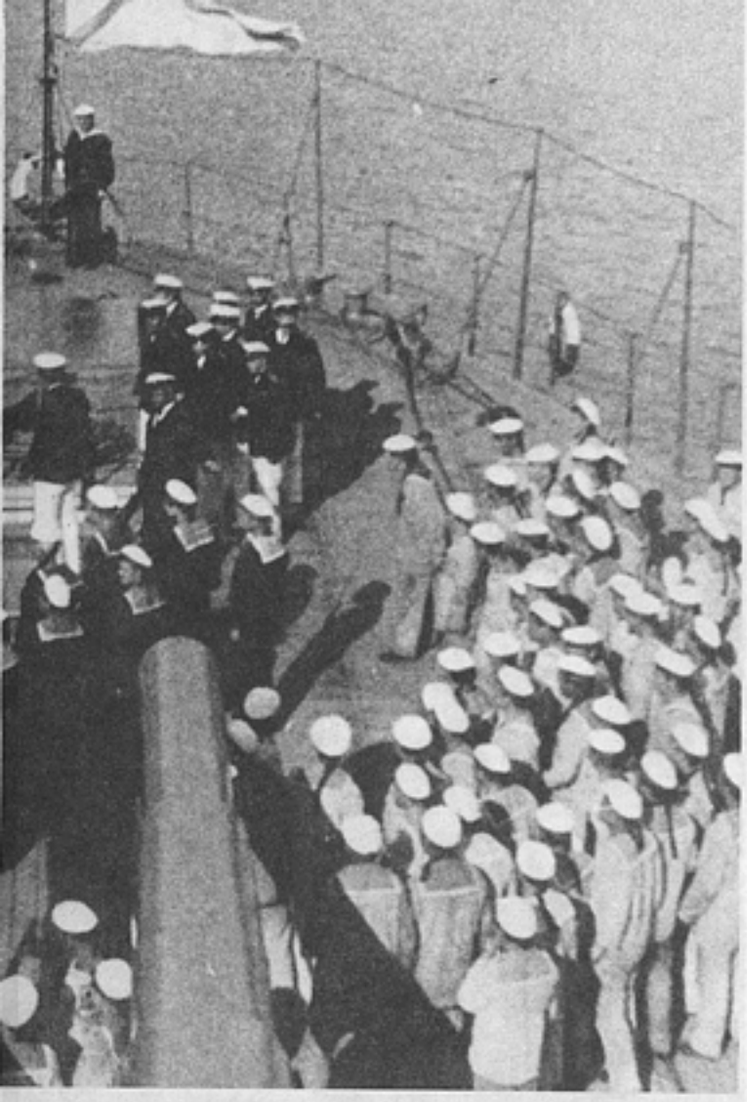
Было вынесено решение о том, что после проведения практического плавания, когда соберется вся эскадра, — поднять восстание, офицерство выбросить за борт, захватить в свои руки оружие и т.д. и затем начать наступление на центральные города для свержения царского правительства. [...] Но царское правительство спровоцировало матросов, и они вынуждены были выступить раньше срока. Царское правительство всеми способами старалось вывести этот броненосец из строя с тем, чтобы выявить главных зачинщиков революционного движения.

12 июня мы остановились в Севастополе. Нас сопровождал миноносец для того, чтобы мы умели пройти между минами и этим самым выявить подготовленность броненосца. На Тендровой косе мы стали на якорь. На броненосце не было провизии, и необходимо было съездить на берег для того, чтобы купить мясо и овощи.

Эти продукты можно было купить в ближайшем городе, но офицеры хотели поехать только в Одессу для того, чтобы иметь возможность погулять на наши деньги в ресторанах. Поскольку на броненосце знали, что я из Одессы и хорошо знаю город, то меня командировали вместе с офицером и врачом за покупкой провизии. Мы сели на миноносец и поехали в Одессу. [...]

Я их повел на Греческий базар. Там мы нашли две открытые лавки, которые продавали мясо. В одной лавке мы нашли мясо хорошее, но его было мало и хватило бы только для офицеров. Во второй лавке мяса было больше, но зато мясо было несвежее и имело душок. Мясник сказал, что это мясо можно есть и что другого мяса мы нигде не достанем. Заплатили за мясо и начали грузить в повозку. Я подошел к доктору и сказал: «Ваше благородие, мясо недоброкачественное, наши матросы будут бузить». За это он на меня страшно раскричался и даже выхватил кортик и замахнулся им. Я, конечно, вытянулся во фронт и не мог ни звука проронить. Это мясо мы свезли на берег и затем на миноносец и поехали обратно к броненосцу. Мясо всю ночь отмачивали на кухне для того,

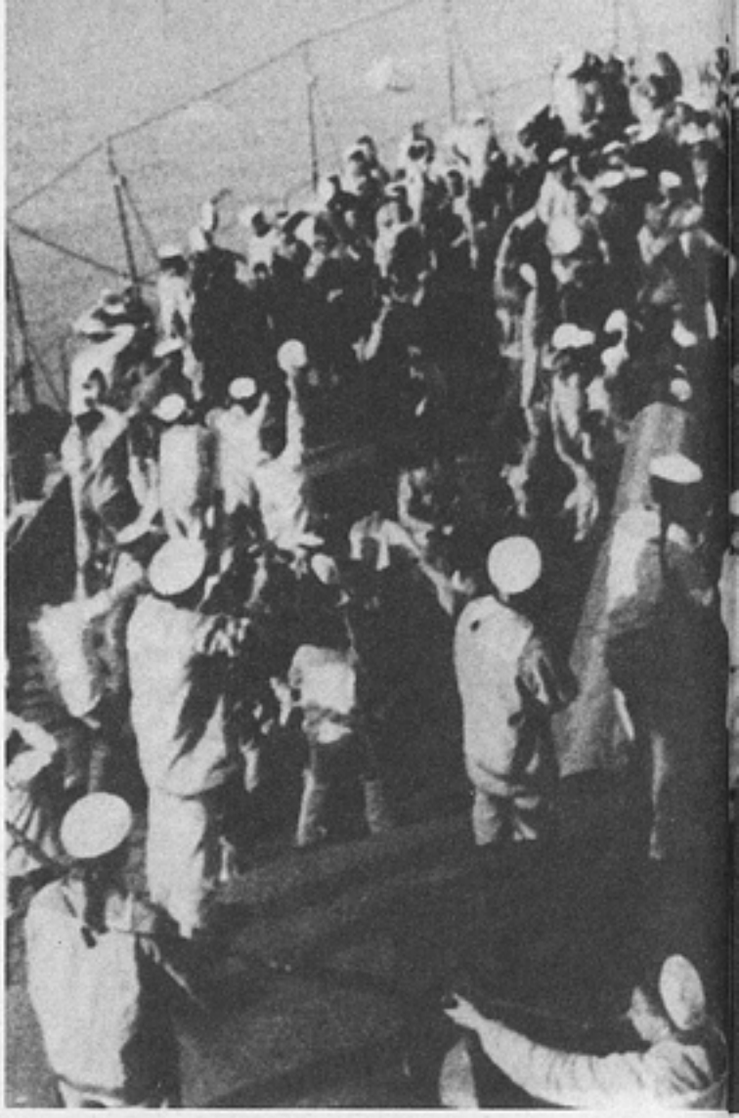


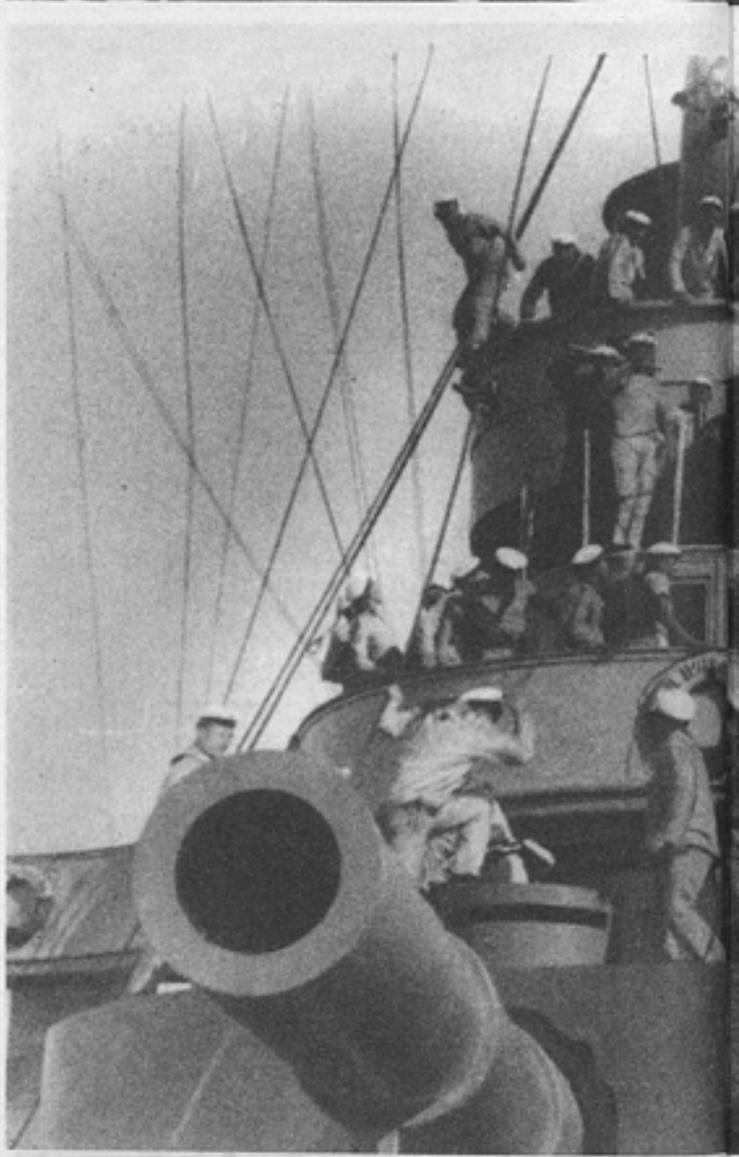


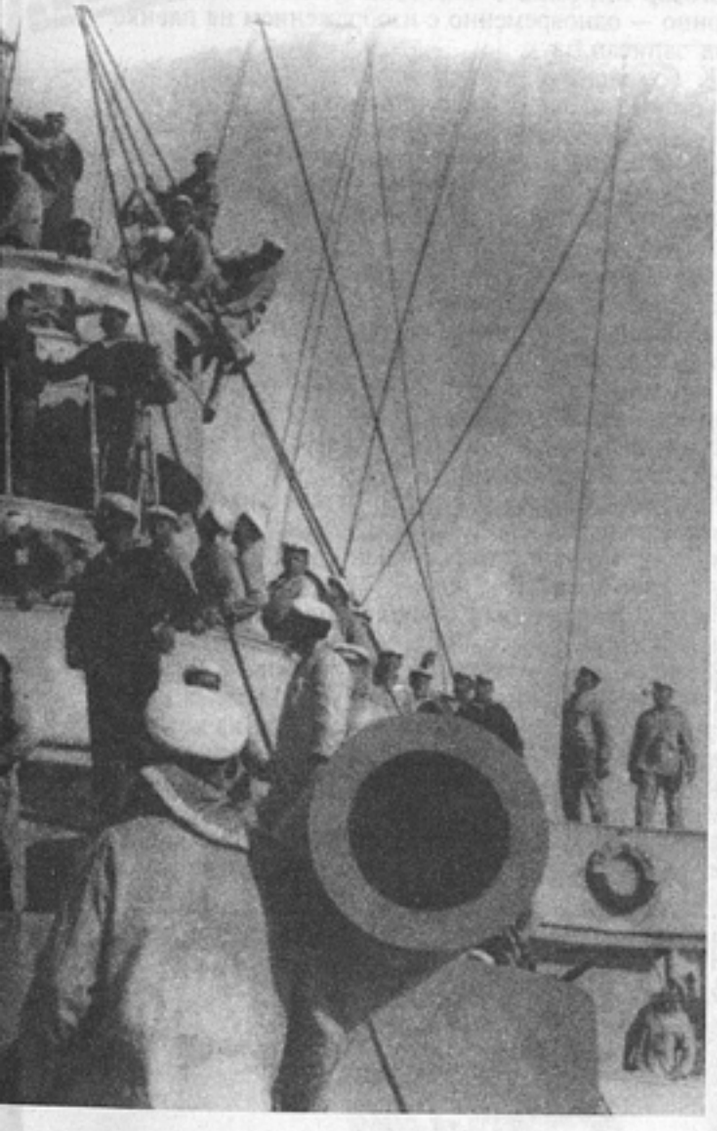
чтобы оно не имело такого запаха. Как только я приехал на корабль, я сейчас же сообщил матросам о том, что мясо привезли недоброкачественное — вонючее, с червями. Я предупреждал матросов, чтобы они никакого шума из-за этого не подымали и не срывали плана, который у нас был составлен. Как я уже говорил, мясо вымачивали всю ночь в кухне, а часть развесили на спардеки. Все время революционная группа броненосца проводила большую работу среди матросов по части того, чтобы они не подымали никакого шума по поводу недоброкачественного мяса. Мы напечатали на восковке специальную летучку с предупреждением, чтобы ни один товарищ не выступал по этому поводу и чтобы никто не ел.

Перед обедом матросы, проходя мимо кухни, спрашивали кока, скоро ли будет готов борщ, он им ответил, что борщ будет неплохой, только он немного воняет. Как только об этом доложили начальству, а именно боцман доложил старшему офицеру Гиляровскому, немедленно вызвали кока и набросились на него, какое он имел право говорить, что борщ с душком. Затем был приказ о том, чтобы всем матросам дали по чарке водки. Потом была дудка на обед, но никто из матросов не пошел за борщом. Как только офицеры увидели, что матросы не обедают, они начали волноваться. Об этом доложили командиру, и он поинтересовался, какое настроение у матросов. Ему сказали, что настроение отличное, все спокойно, что матросы сидят и спокойно пьют чай, кое-кто читает, а кое-кто беседует. Командование рассвирепело и приказало всем матросам немедленно явиться на палубу. На матросов накинулись с такой фразой: «Мерзавцы, почему борщ не хотите кушать?» Сюда же вызвали нашего врача Смирнова, который, кстати сказать, был таким «худеньким», как откормленный кабан. Ему принесли процеженный борщ и дали попробовать, он попробовал и сказал, что борщ хороший и его можно кушать. Тогда к нам обратились с таким требованием — кто хочет быть дисциплинированным, то пусть ест борщ и переходит на другую сторону, никто из матросов не двигался. [...]

Командир Голиков сказал матросам: «Если вы, мерзавцы, не будете кушать борщ, не будете повиноваться, то я вас направлю туда (и он показал рукой вверх на реи). Вы знаете, что я ваш командир, я вас помилую, и я вас накажу». И после этого матросы отказались обедать. Тогда командир передал через старшего офицера Гиляровского распоряжение о том, чтобы прислали караул. Явился боевой караул и выстроился напротив нас. Караулу приказали взвести винтовки на нас. Командир Голиков обратился к матросам: «Если вы не будете слушаться, если не будете кушать борщ, то я накормлю свинцовыми пулями». Ответа не последовало. Тогда командир Голиков приказал караулу «пли». Выстрела со стороны караула не последовало. Тогда Гиляровский пытался выхватить у близстоящего матроса винтовку, но матрос ему не дал винтовки. Тогда он дал приказ немедленно принести револьвер. В то время как раз из-за палубы выбежал Вакулинчук и обратился к матросам, стоящим на карауле: «Товарищи караульные, не стреляйте в своих братьев, через несколько минут эти кровопийцы вас всех постреляют!» В это время Гиляровский направил револьвер на Вакулинчука и убил его. Вакулинчук покатился по трапу, но его подняли. Через несколько минут Гиляровский приказал принести брезент и накрыть им палубу, а также нас, чтобы мы своей кровью не пачкали священной палубы, где находилось андреевское знамя. Обыкновенно когда расстреливали, то закрывали либо брезентом, либо мешком. После этих приготовлений командир еще раз обратился к нам. Был повторен приказ. После вторичного приказа стрелять некоторые молодые матросы начали переходить на другую сторону. Тогда Гиляровский приказал переписывать всех матросов, которые переходят на другую сторону. И вот когда у нас осталась группа 30—35 человек, то Гиляровский запретил переходить на другую сторону и закричал: «Мерзавцы, наконец-то мы вас поймали». Не успел он этого сказать, как Матюшенко обратился к матросам и сказал: «Товарищи! Караульные с нами, бежим за патронами и за винтовками!» Все бросились по палубе в помещение, где







находились патроны и винтовки. Там стоял часовой, но он не сопротивлялся. Склад открыли, взяли два ящика патронов и начали передавать друг другу по коридору. Часть вернулась на палубу, а часть поднялась на спардек (18—20 человек). Отсюда дали залп по офицерству, и они попадали в море, как собаки. Мы дали 2—3 залпа. С другой стороны также наступала революционная группа матросов. Командир и офицерство вначале думали сопротивляться, но ничего не могли сделать. Несколько офицеров бросились в воду и пытались спастись бегством, они думали доплыть до берега. Мы направили огонь по убегающим и до тех пор стреляли, пока ни одного не осталось на поверхности воды. Мы предупредили, что по тем, кто будет плыть к берегу, мы будем стрелять, а в тех, кто вернется, мы не будем стрелять. Некоторые вернулись. Все это продолжалось 45 минут. В это время соседний миноносец № 267, который стоял недалеко от нас, увидел, что у нас происходит, и дал распоряжение команде немедленно сняться с якоря для того, чтобы поехать в Севастополь и там предупредить адмиралтейство, а также принять меры.

Как вы видите, это червивое мясо, которое было куплено для питания матросов, оно, по существу, послужило провокацией для того, чтобы выявить революционную группу и сорвать план восстания всего Черноморского флота. [...]

Я хотел еще сказать, что благодаря нашей стальной партии и под руководством лучшего последователя ленинского учения товарища Сталина наша партия на сегодняшний день имеет на всех участках социалистического строительства большие достижения.

Мы будем и в дальнейшем бороться за то, чтобы улучшить благосостояние не только рабочих и крестьян нашего Советского Союза, но и всех стран мира.

Путь живет Коммунистическая партия и наш стальной великий Сталин. *(Аплодисменты.)*

Публикацию подготовили М.Мусина, О.Косолапов, Е.Левин

Т.Шуваева

АРХИВНЫЙ КИНОДОКУМЕНТ

В Российском государственном архиве кинофотодокументов хранятся девяносто метров негативной пленки, на которой запечатлен рабочий момент съемок «Мечты», одной из любимых картин ее автора Михаила Ромма.

На съемочной площадке — Сергей Эйзенштейн, Михаил Ромм, актеры Елена Кузьмина, Михаил Болдуман, оператор Борис Волчек и другие участники съемочной группы.

Эти кадры были сняты в 1941 году накануне Великой Отечественной войны.

В этом ролике Михаил Ромм говорит Сергею Эйзенштейну: «В мае «Мечту» закончу и вам сдам».

Позднее М.Ромм напишет: «Последний день перезаписи звука попал на ночь с субботы 21-го на воскресенье 22 июня 1941 года. Мы закончили перезапись в восемь утра [...] поздравили друг друга с окончанием работы, а через три часа я узнал о нападении фашистской Германии на Советский Союз»[1].

Ценность данного негатива — помимо исторической — в том, что он звуковой: момент репетиции, разговор М.Ромма с С.Эйзенштейном сняты синхронно — одновременно с изображением на пленке был записан звук.

К сожалению, запись звука плохого качества, некоторые слова понять невозможно.

Когда С.Эйзенштейн и М.Ромм появляются в кадре, слышны звуки хлюпающей под их сапогами воды.

М.Ромм, показывая на декорации, объясняет: «Фильм у нас такой». С.Эйзенштейн спрашивает у него: «А сколько вообще декораций осталось?» М.Ромм отвечает: «Три большие декорации, потом несколько мелких досъемок».

С.Эйзенштейн говорит: «Ну, не буду Вам мешать». Машет рукой и уходит.

Наверное, что-то не получилось в этой сцене, и они делают еще несколько дублей, при этом С.Эйзенштейн повторяет свой вопрос: «Сколько дней вам требуется на декорации?»

Двум великим режиссерам, оттого что они явно позируют перед камерой, становится смешно, они никак не могут снять всю сцену до конца. Им весело, они хохочут.

«Он и впрямь был смешливым человеком», — писал Сергей Герасимов о Михаиле Ромме. И добавлял: «...ему постоянно сопутствовала усмешка — в отношении зримых или угадываемых несовершенств многосложной ткани жизни, из которых ему удалось выстроить, может быть, один из самых удивительных и талантливых его фильмов — «Мечта»[2].

После очередного дубля М.Ромм, отсмеявшись, говорит: «Страшно играл Эйзенштейн, невыносимо».

---

[1] Ромм М. Избр. произв. в 3-х т. М., 1981, т. 2, с. 256.

[2] Герасимов С. Режиссер Ромм. — В цит. изд., 1980, т. 1, с. 106, 107.

РЕЖИССЕРЫ О РЕЖИССЕРАХ

Слева направо: В.Пудовкин, С.Эйзенштейн, Э.Тиссэ, А.Довженко (сидят); М.Чиаурели, Ю.Райзман, Г.Васильев, С.Юткевич, М.Донской, А.Бек-Назаров, М.Ромм, Е.Дзиган (стоят)

Вспоминая пору творческой юности, Сергей Эйзенштейн однажды набросал романтический, но весьма точный по психологическим деталям эскизный портрет времени и его героев:
«...в период ранних двадцатых годов мы шли в советскую кинематографию не как в нечто уже сложившееся и существующее.
[...] Мы приходили как бедуины или золотоискатели. На голое место.
[...] Был пафос революции. Был пафос революционно нового.
Была ненависть к буржуазно возделанному.
И дьявольская гордость и жажда «побить» буржуазию и на кинофронте»[1].
Общность первого поколения советских киноноваторов складывалась, как это нередко бывает в искусстве, прежде всего как «дружба против», как союз единомышленников, убежденных в собственном первородстве.
Не испытывая сомнений в средствах достижения поставленной цели, они твердо знали, чего не хотят видеть в кинематографе, и поначалу весьма приблизительно представляли себе то, чем же заменить отрицаемый художественный багаж оппонентов-«архаиков».
Однако поле для теоретических и практических экспериментов было ими расчищено.

---

[1] Эйзенштейн С. Средняя из трех. Избр. произв. в 6-ти т., т. 3. М., 1968, с. 54—55.

Первое десятилетие советской киноистории демонстрирует необычайную смелость, а нередко агрессивную жесткость дискуссий о смысле и задачах искусства экрана, о тех или иных наиболее спорных его созданиях. Разворачивавшиеся на глазах современников творческие поиски были далеки от канонизации и представляли собой объекты открытого и неангажированного обсуждения кинематографистами-коллегами, не стесненными профессиональной иерархией или шорами определенного художественного метода. Впрочем, период внутренней свободы был недолгим. Наступление «генеральной линии» раз и навсегда установило аксиому, недвусмысленно проартикулированную классиками отечественной сатиры: «Что уж там скрывать, товарищи, мы все любим советскую власть. Но любовь к советской власти — это не профессия. [...] Надо не только любить советскую власть, надо сделать так, чтобы и она вас полюбила. Любовь должна быть обоюдной»[2]. Это чувство уверенно и быстро победило цеховую соревновательную дружбу, атмосферу внимания к работам друг друга и заставило его соискателей искать взаимности у власти, неумолимо требовавшей от них постоянных жертв и прежде всего — добровольного отказа от свободы и искренности самовыражения, откровенности суждений и оценок. Независимость мнений и творческих принципов сменилась казенным оптимизмом, безличным единообразием и ритуальными штампами соцреализма, что с наглядной очевидностью демонстрирует эволюция в языке и стиле профессиональных обсуждений и дискуссий. Последующие новации были лишь вопросом времени. Дискуссионная борьба за высоты советского киноискусства перешла в форму тайных доносов и публичных разоблачений бывших соратников и друзей, обернулась самоистреблением, личностной и творческой деградацией кинематографистов. Итоги этого процесса были впечатляющими: выпустив 9 игровых фильмов в 1951 году, советская кинопромышленность в арифметическом счете, равно как и в эстетическом отношении, практически вернулась к уровню российского кинопроизводства 1908 года. Внутрицеховой свободы слова кинематографисты не вернули себе никогда. Наша публикация далека от всеобъемлющей ретроспективной кинопанорамы. Собранные в ней тексты — мозаичный коллаж прошлого, иллюстрирующий этапы вышеописанной эволюции. В них — напоминание, урок, а возможно, и предостережение от пережитой однажды энтропии творческой воли и сознания, неизбежно оборачивающихся гибелью духовного самостояния художников.

---

[2] Ильф И., Петров Е. Любовь должна быть обоюдной. Собр. соч. в 5-ти т., т. 3. М., 1961, с. 292—293.

ЭТАПЫ БОЛЬШОГО ПУТИ

История российского кино в режиссерских рецензиях и высказываниях

«НЕОБЫЧАЙНЫЕ ПРИКЛЮЧЕНИЯ МИСТЕРА ВЕСТА В СТРАНЕ БОЛЬШЕВИКОВ» (1924), режиссер Лев Кулешов

Владимир Ерофеев. [...] У нас и раньше были попытки вклинить «американизм» в советские фильмы, но дальше поверхностного подражания американцам в монтаже эти попытки не шли. Пытались соединить несовместимые вещи: «психологическую» рутину, театральщину и американский монтаж. Получалась дикая какофония, смешение американского и нижегородского. [...]

И только Кулешов в «Приключениях Веста» показал, что он знает секрет американцев, что он может во многом работать не хуже их. Это большое достижение нашего кинопроизводства, большой шаг вперед.

Первые части «Веста» прекрасно разработаны, продуман даже монтаж (до сих пор о нем думали только после съемок). Трюки, драки, погони, так характерные для большинства американских фильмов, сделаны совсем «по-американски».

Последние части — много слабее. Нарушается темп и ритм картины. Мы объясняем это атмосферой спешки, в которой приходилось заканчивать съемки. Конец как-то совсем скомкан и как будто пристегнут к фильму «по независящим обстоятельствам». [...] Мастерская Кулешова показала, что она созрела для серьезной производственной работы. Техникой и руководитель ее, и натурщики владеют. Дальнейшее зависит от того, что она будет ставить.

Газета «Кино», 1924, 23 апреля

«КОЛЛЕЖСКИЙ РЕГИСТРАТОР» («Станционный смотритель», 1925), режиссеры Юрий Желябужский, Иван Москвин

Николай Шпиковский. [...] С сегодняшнего дня мы готовы смотреть нелепые инсценировки искаженного Пушкина, если в них будет играть Москвин [...] — ни на минуту не забываешь о том, что перед тобой актер Москвин. Помнишь, но не протестуешь. После второй части обращаешь внимание на то, что не чувствуется отсутствия музыки. Это очень редкий случай: обычно немой просмотр

угнетает. И это указывает на то, что в картине есть свой крепкий, хотя и тягучий, ритм. Это не кинематограф в том смысле, как мы его привыкли понимать, но это также не театр. Игра Москвина театральна, но отделка им роли своеобразно кинематографична. Киноактеру и в голову не придет добиваться внимания зрителя теми окольными путями, теми мелкими деталями, как это делает Москвин. Не обладая четкой пластической выразительностью, он заменяет ее непосредственностью поступков и движений. И то, что было бы гибельно для другого, является триумфом Москвина. Например, сцена встречи с Дуней. Она катастрофически затянута. Но благодаря Москвину вы продолжаете следить за актером даже тогда, когда и сюжетно, и эмоционально волна интереса отхлынула от этой сцены. Остается этюд актера, который поражает своей своеобразной, совсем некинематографической выразительностью. И так вся картина удивляет и поражает. [...] Хочется увидеть его поскорее в настоящей кинематографической вещи; хочется думать, что бытовой рисунок сегодняшнего человека он даст не менее ярко, чем далекий, неоправданно искаженный (не Москвиным) образ пушкинского героя.

«Советский экран», 1925, № 26

«БРОНЕНОСЕЦ «ПОТЕМКИН» (1925, вып. 1926), режиссер Сергей Эйзенштейн

Абрам Роом. Прием, которым пользуется Эйзенштейн для создания картин типа «Стачка» и «Броненосец», то есть картин исторического масштаба, является безусловно хорошим и дающим реальный и нужный эффект. Он дает сгусток, перспективу событий. Но когда постановщик подходит к людям, то тут получается большая неувязка. Мы видим, что людей нет. Вспоминаются слова Фирса у Чехова: «А человека-то забыли». Люди даются в схематическом состоянии. Пусть говорят, что конструктивизм — это материал современности, но от человека, от лица никогда, ни в какое время мы не уйдем.

Газета «Кино», 1926, 2 февраля

Всеволод Пудовкин. [...] О режиссерской работе: прежде всего — прекрасный кинематограф. Весь материал углублен исключительно в плане кинематографическом. Надписи — органическая часть всей вещи — впервые разбиты на отдельные слова — ритмические элементы. Монтаж — насильственное управление зрителем. Эйзенштейн блестяще овладевает им, доводя волнение зрителя почти до пафоса.

О работе оператора: смело, и глубокий контакт с режиссером. В отношении исполнителей отдельных ролей — все плохо, кроме почти статических исполнителей отдельных ролей. Отчасти [это] вина режиссера, не овладевшего человеческим материалом. Но о немногом плохом хотел бы не говорить — настолько значительна вся работа и настолько блестящи отдельные монтажные и кадровые построения. [...]

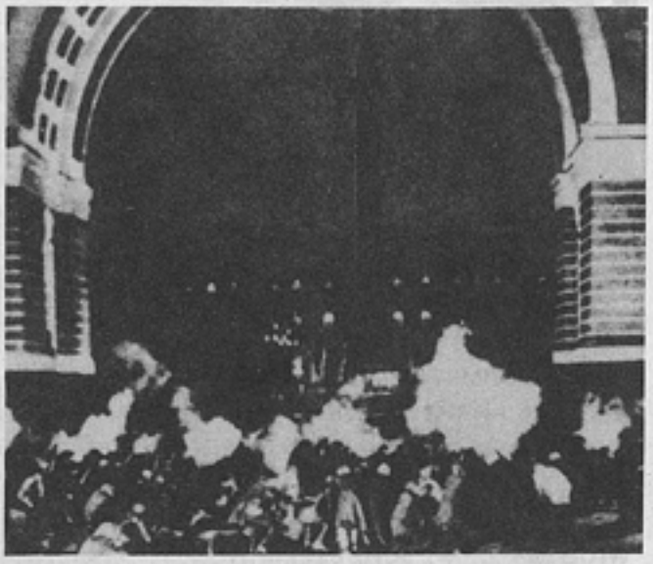
Газета «Кино», 1926, 2 февраля

Григорий Козинцев. Сегодня в кино [...] борьба продолжается. Борьба за советскую картину, где новая тема показана новыми приемами. Борьба против дилетантов, пытающихся из кино сделать дорого оплачиваемый отпуск для театральных имен. Борьба против соглашателей, желающих совместить новый материал с приемами, которыми они торговали у Ханжонкова и Дранкова. Борьба передовой советской кинематографии против застрявших в дореволюционном времени

кинодельцов. На одиннадцатый год революции на советском экране не должно быть ни одной реакционной картины.

Газета «Кино» (Ленинградское приложение), 1927, 7 ноября

«ОКТЯБРЬ» (1927),
режиссеры Сергей Эйзенштейн, Григорий Александров



Всеволод Пудовкин. Киноискусство еще молодо. Киноязык появился недавно. Киноязык еще бедный, простой, но уже мощный и уверенный, обещающий огромные возможности в будущем. Пионером его является С.Эйзенштейн. Эйзенштейн *изобрел* кинематографический эпитет. Эйзенштейн изобрел способ не показывать зрителю материал, а *впечатлять зрителя*, не пользуясь материалом. Его работы нельзя [ни] описать, ни изобразить на сцене, их можно только *показать на экране*. Я видел «Октябрь» и снова столкнулся с новыми полноценными *открытиями*, сделанными беспрерывно растущими киномастерами (Эйзенштейн, Александров). «Октябрь» — замечательная фильма. Ее не только будут смотреть и запоминать — ее будут записывать и по ней учиться.

Газета «Кино», 1928, 20 марта

Борис Барнет. Разводка моста. Окопы. Заседание Совета. Керенский поднимается по лестнице. «Два Наполеона». «Штурм богов». Вот в чем главная сила и смысл этой ленты. Но это имеет лишь косвенное отношение к теме «Октября». И тема остается где-то позади и вне этих лучших кусков. Тут заключается главная ошибка режиссуры. Здесь нужно искать причины отсутствия общей эмоциональности и силы фильма (то, что так крепко было сделано в «Броненосце»). Эту картину отношу к тем немногим, которые ценны как своими достижениями, так и недостатками.

Газета «Кино», 1928, 20 марта

«ЗЕМЛЯ» (1930),
режиссер Александр Довженко

Из материалов дискуссии в Ассоциации работников революционной кинематографии

К «Земле» относятся по-разному. Одни немеют от восхищения и с трудом находят слова, чтобы его выразить. Другие наряду с восхищением отмечают и недостатки. Есть и такие, которые решают вопрос о «Земле» сплеча: запретить! «Земле» уделяют много внимания, и она этого внимания стоит. Уделили ей внимание и киноработники, собравшиеся на просмотре в АРРК. Режиссер хотел показать радость жизни. Ведь классовая борьба затем и ведется, чтобы добиться хорошей, полной, радостной жизни. Для этой жизни сейчас борются бедняки с кулаками в советских деревнях. В картине много биологического воспроизведения жизни. Надо уже начать прощупывать объединение биологического с социальным. Это большая задача. Эту зада-

чу и старался разрешить тов. Довженко в своей картине «Земля». Так он сообщил во вступительном слове. «На многочисленных просмотрах, — говорит он, — я установил: здоровым людям картина нравится. Больные картину ругают».

Картина наполнена социальным пафосом. Картина художественно проста. Довженко находит исключительные по выразительности кинематографические образы. Это определяет значительную величину его картины. [Но] защищать физически крепких, здоровых людей — путь опасный. Физическое и социальное здоровье очень часто не совпадают. Это не единственный недостаток картины. Показ того, что место убитого кулаками активиста не остается пустым, вся сочная жизнерадостность картины несколько разоружают социальную ненависть к кулаку. Отдельные места нарушают художественную цельность картины. Это очень досадно, потому что картина все же очень высока по своим художественным и социальным качествам.

Газета «Кино», 1930, 5 апреля

«ВСТРЕЧНЫЙ» (1932), режиссеры Фридрих Эрмлер, Сергей Юткевич

Григорий Козинцев. Мне кажется, что большим недостатком этой вещи является отсутствие каких бы то ни было законов построения ее. Дело идет о внутренних законах, на которых вещь держится... О стержнях вещи. Эти законы построения в этой вещи совершенно распущены...

Вещь очень легкая. Это хорошо. Но плохо, когда легкость в какой-то своей части является пустышкой. Эта легкость, отсутствие стержня прежде всего бьет по содержанию, по тем мыслям, которые очень правильно были заложены в сценарии и неправильно разрешились в картине.

Очень любопытна фигура секретаря коллектива. Хорошо, что он взят в центр действия, а не вставлен по обязанности, как это обычно делают. Но что здесь недоработано? В этой фигуре должен быть горизонт, перспективность, дальновидность, а это пропало... и это мешает ему работать по-настоящему, глубоко. Это такая же ошибка, когда в фильмах

о революции все дело сводится к ловким побегам из тюрьмы и т.д.

Образ Бабченко гораздо более силен и интересен по сниженному тону. К этому образу режиссеры подошли очень любовно, но потом у них не хватило нужных красок и появилась пьяная достоевщина и ненужная помпезность, когда Бабченко ходит маршем с черным знаменем в руках. Я утверждаю: не то что вещь сделана профессионально хуже, чем могла быть сделана, и не то что в ней отсутствуют твердые законы. Но мне кажется, что если бы эти вещи были доработаны, то успех у зрителя был бы еще бóльшим.

Газета «Кино», 1932, 18 декабря

Сергей Васильев. Картина конструктивно слаба. Этого нельзя оспаривать. Если в картине можно один эпизод переставить на место другого, это значит, что конструкция неверна. Я понимаю, почему так получилось. Когда стали снимать сценарный материал, то появились новые куски и надо было их куда-то девать. Здесь произошел целый ряд вещей, которые нельзя было учесть. Вопросы, которые ставит сама картина, мешают один другому. Вам нужно целый ряд вещей принять на веру или объяснить зрителю. Это рядовая оценка каждого зрителя. Мы сами, кинематографисты, ругаем зрителя за придирки, что не на том месте пришиты пуговицы, что нас заставляют разъяснять вещи, которые не должны разъясняться. Все это нам нужно

в конце концов серьезно пересмотреть и по-настоящему найти критерий построения вещей.

Газета «Кино», 1932, 30 декабря

Всеволод Пудовкин. Театральность «Встречного» прежде всего не ошибка в методе. Он не может быть сделан иными приемами, кроме как театральными, поскольку в работе над ним отсутствовало время на изобретение многочисленных, до сих пор не изобретенных приемов кинематографического оформления звуковой ленты. В основу «Встречного» формально, технологически был вложен диалог. Что такое диалог? Это вовсе не значит, что один человек [подает] реплику, а другой ему отвечает несколько слов. Вовсе нет. Дело в том, что диалог совершенно естественная база театрального зрелища. На театре художник имеет возможность вывести на сцену [...] богатство и многообразие реальностей только путем слова, только через актеров. Ибо разделить театральное действие на 156 актов, чтобы дать возможность расшириться художнику в плане временно́м, на театре невозможно. В кинематографе это облегчается. В этом — мощь кинематографа. Многообразие реальностей может быть введено непосредственно на экран, и не только через актеров, но и приемом монтажа, путем того самого «ужасного», сделавшегося штампом монтажа из маленьких кусочков, которые, по существу, являются тем новым качеством кинематографа, которое дало и будет давать ему огромную мощь воздействия для того, чтобы заниматься вопросами монтажа, чтобы изобретать способы. Как можно звуковой фильм монтировать, как заменять этим монтажом театральные методы диалога — вопрос огромной технической работы. Если правильно подходить к учету «Встречного», как к определенному явлению в кинематографии, то ясно, что если бы Юткевич и Эрмлер занимались этим изобретательством, то они (подчеркиваю) не смогли бы сделать того, что они сделали со «Встречным». Если бы они работали больше времени, они бы этого все же не сделали.

Газета «Кино», 1932, 30 декабря

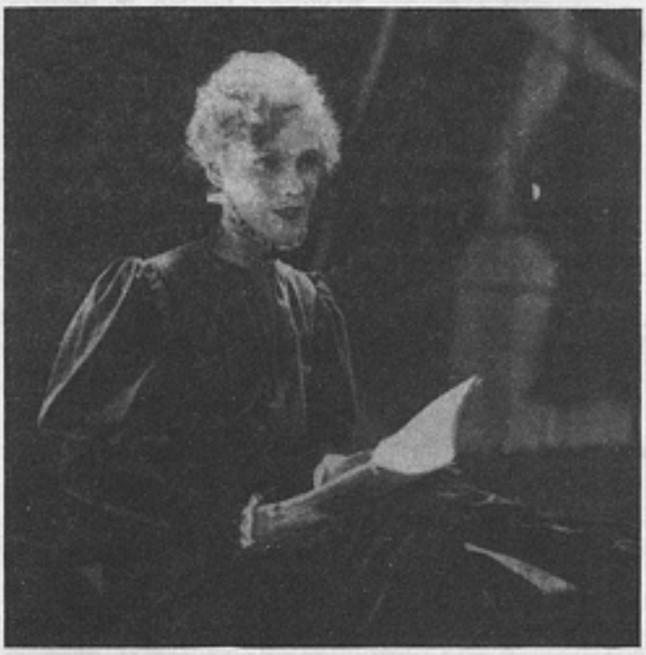
«ОКРАИНА» (1933), режиссер Борис Барнет

Сергей Юткевич. Я считаю чрезвычайно значительным произведением картину, которая лично для меня является одной из наиболее дорогих и любимых, но которую почему-то у нас отводят на второй план. Это «Окраина» Барнета. Для меня она является картиной замечательных возможностей, заложенных как в самом художнике, так и в самой методике ее построения. Она задумана и выполнена совершенно наперекор всем тенденциям, которые, казалось бы, существовали как обязательная «алгебра» кинематографии. Мне всегда казалось, что творческое воображение Барнета было поражено фигурой носильщика в «Парижанке», которого, как говорят, сыграл сам Чаплин. Барнет увидел, что этот жест, прошедший совсем мимолетно, таит в себе огромные возможности, ибо он создал образ всей станции, образ одиночества женщин, образ американского города. В этом маленьком пассаже было заключено гораздо больше, чем во многих других «артиллерийских» приемах. Когда в «Окраине» начинается «интеллектуальный» монтаж сапог и пулеметов, это смотреть трудно. Но вспомните все человеческие «мелочи», которыми насыщен фильм, — историю с шапкой и т.д. Вспомните толпу при проводах на фронт и старушонку, которая даже «зарезана» монтажно, нарочито не подчеркнута. Вспомните весь типаж этой толпы, который дан на общем плане, но который индивидуализирован и запоминается. А как сам Барнет играет крошечный эпизод пьяного парня, который на общем плане попадает в лужу, а потом

садится на первом плане на скамейку с Кузьминой! Это поразительное «чаплиновское» доверие к актерским возможностям в кинематографе, доверие к актеру, доверие к колоссальной внимательности и любви зрителя ко всему человеческому придает огромное значение «Окраине».

Выступление на творческом совещании киноработников (8—13 января 1935 года). — Сб. «За большое киноискусство». М., 1935

«ВЕЛИКИЙ УТЕШИТЕЛЬ» (1933), режиссер Лев Кулешов



Сергей Эйзенштейн. Нужно сказать, что Лев Владимирович не избалован моими комплиментами. За время нашей совместной работы мы больше спорили, чем хвалили друг друга. Мне особенно приятно сегодня, что я могу с особой искренностью приветствовать ту работу, которую он проделал, с одной стороны, как хорошо сделанную вещь, а с другой — как первую вещь по линии [его] метода [...].

В этой картине Л[ев] В[ладимирович] сделал очень много, и замечательно то, что [...] видно преодоление Кулешовым целого ряда таких черт, которые мобилизовали против него в течение многих лет враждебное отношение...

Что касается метода с репетиционным периодом и всего прочего, результаты в этом отношении блестящие, и будет совершенно правильно, если это будет введено в практику кинопроизводства.

Выступление на обсуждении фильма. — Газета «Рот-фильм», 1933, ноябрь

«ВЕСЕЛЫЕ РЕБЯТА» (1934), режиссер Григорий Александров

Фридрих Эрмлер. Немногие из нас рискнут пойти по тому пути, по которому пошел Александров. Не потому, что здесь идет речь о неуважении к низким жанрам, — я утверждаю, что у многих из нас не хватит ни уменья, ни столько воли, чтобы сделать такие вещи.

Александров идет дальше по этому пути. Нужно, не стесняясь, указать ему на целый ряд вещей, граничащих с плохим вкусом... Правы товарищи, говоря, что художник должен делать то, что хочет и что может, но в этот момент он должен оглянуться и проанализировать, что хорошо и что «хорошо». А в картине «Веселые ребята» есть вещи, которые хороши только в момент, когда ты смотришь, потому что они физиологически вызывают реакцию смеха, но через секунду наступает некоторая досада. Мне кажется, что первая половина картины немного слабее. Я говорю это как профессиональный работник, который обычно видит со стороны лучше, что выходит хорошо или что нехорошо.

То, что я говорю, это ни в коем случае не анализ картины. Я говорю исключи-

тельно о своем ощущении. Для меня сейчас смех — величайшее явление в жизни, и мне кажется, что эта картина напоминает, что, дорогие товарищи, вы еще не так стары, как вы хотите казаться. Мы ощущаем на себе какой-то груз и не в силах его сбросить.

У меня впечатление, что вся картина озвучена — это ужасно — особенно в кадрах пения. Ты чувствуешь, что человек берет высокую ноту, а звук кажется идущим со стороны.

Об ансамбле. Я не понимаю, как это удалось скомпоновать, — то ли это счастливая случайность, то ли совершенно бешеный человеческий труд. Обычно над массовкой из 15 человек бьешься долгое время, и это удается плохо. Сцена драки. Не могу не отметить сумасшедшего мастерства. Звук не является вспомогательным средством. Записать хороший кусок музыки нетрудно, но ритмически построить движение людей, так замечательно дать не музыкальное сопровождение, а музыкальную ткань, как будто рядом монтирующийся кадр, — это заслуживает всяческой похвалы.

Газета «Кино», 1934, 16 декабря

«ЧАПАЕВ» (1934), режиссеры Сергей и Георгий Васильевы

Всеволод Пудовкин. Первый советский кинофестиваль открылся «Чапаевым» — картиной, которой мы по праву гордимся. Гордимся не потому, что она является большой удачей отдельного съемочного коллектива, а потому, что она оказалась яркой и талантливой реализацией того, что движет рост всей нашей советской кинематографии в целом. Высота и чистота идеи, положенной в основу картины; реалистичность образов, созданных актерами; внутренняя правда, сливающая их игру с большой социально-исторической правдой, которой дышит сценарий; цельность и увлекательность сюжетного построения; бодрая и уверенная жизнерадостность, поднимающая до высоты социального оптимизма даже сцены гибели героя, и, наконец, развернутая «кинематографичность» режиссерской трактовки, выражающаяся в широком охвате действительности, где разговор актеров (диалог) занимает лишь часть экранного повествования, а не заполняет его почти целиком, — вот основные достоинства «Чапаева».

«Правда», 1935, 5 марта

«ПОСЛЕДНИЙ МАСКАРАД» (1934), режиссер Михаил Чиаурели

Александр Довженко. Товарищ Сталин предложил мне посмотреть с ним новый экземпляр «Чапаева». Несомненно, он просматривал свой любимый фильм не в первый раз. Но полноценность и теплота эмоций восприятия фильма казались мне неослабленными. Некоторые реплики он произносил вслух, и мне казалось, что он делал это для меня. Он как бы учил меня понимать фильм по-своему,

как бы раскрывал передо мною процесс своего восприятия. Из этого просмотра я вынес очень много ценного и дорогого для себя в творческом плане.

— Вы смотрели фильм Чиаурели «Последний маскарад»?

— Нет, — ответил я.

Фильма моего друга Чиаурели я тогда еще не видел.

— Напрасно, вы посмотрите. Хороший фильм. Только его стоит посмотреть несколько раз, — и, обращаясь к товарищу Ворошилову, добавил: — Я вообще думаю, что хорошие фильмы нужно смотреть несколько раз. За один раз ведь трудно до конца понять все, что режиссер думал и хотел сказать на экране.

«Известия», 1936, 5 ноября

«ЮНОСТЬ МАКСИМА» (1934, вып. 1935), «ВОЗВРАЩЕНИЕ МАКСИМА» (1937), режиссеры Григорий Козинцев, Леонид Трауберг

Сергей Юткевич. Сила мастерства этого фильма, мне кажется, заключается в том, что ответственная и сложная задача реализации в художественных образах славных боевых страниц истории нашей партии стала делом чести для коллектива, руководимого Козинцевым и Траубергом, и для всего коллектива студии «Ленфильм». И художники избрали для разрешения этой задачи путь наибольшего сопротивления. Не собрание, не каталог, быть может, и правдивых, но статичных иллюстраций и диапозитивов, а творческий путь действенного воссоздания эпохи, поиски обобщенных и вместе с тем конкретно осязаемых людей этой эпохи — вот тот путь, который избрали мастера. На этом пути возникает немало препятствий, здесь недостаточно добросовестного и «объективного» изучения материала, здесь не помогут никакие панацеи и рецепты. Прежде всего нужно здесь, чтобы изображаемое и воображаемое стало для художника не только знакомым и привычным, но своим, близким, волнующим. Надо вновь и вновь пережить горячую и страстную историю большевистской борьбы, и тогда в ритме картины зритель почувствует и услышит взволнованное биение сердца художника. Чем роднее и ближе становятся герои трилогии о Максиме самим художникам, тем короче путь этих героев к сердцу зрителя. И это единственное объяснение секрета успеха «Юности» и «Возвращения Максима». «Возвращение» дорого еще и тем, что этой картине никак не свойствен тот «нигилизм», который ощущается иногда в некоторых работах наших «перестраивающихся» мастеров.

Если в «Юности Максима» опытному глазу еще видны были неровности почерка художников, если там еще кое-где проглядывал иногда изысканный ракурс, подменяющий не найденное до конца внутреннее разрешение сцены, то в «Возвращении», свободном от всяких стилистических «изысков», прикрывающих беспомощность художника, достигнуто то творческое равновесие, та лаконичность и простота киноязыка, которые вырастают от зрелого и мудрого владения всем богатством пластического и звукового воздействия киноискусства.

Сюжетная ткань второй серии, ее драматургические достоинства мне не кажутся резко отличающимися от первой. Некоторая распыленность действия, повествовательность сюжета все же отчасти ослабляют общую композиционную слаженность картины. Сюжетные линии Максима и Наташи в фильме шероховато связаны с линией военного заказа. С этими линиями не связаны непосредственно большие исторические эпизоды типа Государственной думы, но это все издержки того процесса, который

происходит в нашей кинодраматургии, явно еще не поспевающей за требованиями самого киноискусства. Издержки эти, заметные нам, волнующимся за все процессы, происходящие внутри нашего искусства, не ослабляют мощного и цельного воздействия картины, потому что вся она пронизана одним качеством, владея которым Козинцев и Трауберг показали еще раз, каким сильным и разящим средством воздействия оно является. Я говорю о лиризме, если можно так выразиться, боевом победном лиризме, которым пронизан весь образ Максима, вся история его становления и борьбы.

Лиризм в картинах Козинцева и Трауберга так же, как и в поэзии Маяковского, стал веществом огромной действенной силы. Песня Максима перерастает в образ веселья, оптимизма и силы, образ, вдохновлявший и создателя легенды об Уленшпигеле, и Владимира Маяковского, и Эдуарда Багрицкого. И тогда становится понятным, как веселый лиризм Максима уживается с его непримиримым и страстным сердцем. Тогда понятно, почему так человечно звучит эта же песня, пропетая Максимом шепотом в редакции «Правды» над спящей Наташей, тогда такими правдивыми и непретенциозными, давно ожидаемыми и понятными становятся слова их любви на последней баррикаде.

И этот лиризм, я не боюсь сказать, побеждающий лиризм противопоставлен похабной шансонетной «лиричке» хозяйского холуя и приказчика (так мастерски играемого артистом М.Жаровым), и он же становится огромной силой, когда звучит в выступлении рабочего депутата Тураева перед озверелой и оголтелой царской Думой.

Я говорю о лиризме и в этом эпизоде, потому что звучит этот эпизод для нас сегодня не только как «историческая справка» и вся сила его не в несколько шаржированном показе врагов типа Марковых-вторых и Пуришкевичей, а в той простоте и убедительности, в которой артист Кузнецов в роли Тураева произносит эту речь, в той силе и убедительности, которая перекликается с героическим поведением товарища Димитрова на лейпцигском процессе.

Газета «Кино», 1937, 5 мая

«СЕМЕРО СМЕЛЫХ» (1936), режиссер Сергей Герасимов

Григорий Козинцев. Замечательная картина. Стиль «Семеро смелых» — единственно возможный, мужественный, спокойный стиль, которым только и можно говорить о героях. Картина выигрывает оттого, что сделана на простых человеческих деталях. Кинематографические актеры показали в «Семеро смелых» высокий класс. Игра Алейникова, Жакова и других превосходна.

Я считаю плюсом, что в этой картине почти нет музыкальной иллюстрации и все в основном сделано на бытовых звуках, которые действуют часто сильнее музыки. [...] Хочется отметить прекрасную работу оператора Величко, сумевшего очень хорошо снять натуру и павильоны, не дававшие по своей фактуре богатых возможностей для всяких ухищрений в смысле красок. Блестяще работают актеры. Герасимову удалось создать настоящий актерский ансамбль, в котором нет провалов.

Сергей Юткевич. Герасимову удалось сейчас наиболее близко подойти к тому реалистическому стилю, который снится нам по ночам. В картине замечательный дух партийности. Герои картины — не герои Джека Лондона, а настоящие большевики. Здесь чувствуется дыхание ветра не только романтики, но и настоящей партийности. В «Семеро смелых»

удалось впервые достигнуть актерского ансамбля. Режиссер не подавлял своей индивидуальностью актеров, а вытягивал их. И все играют по-своему, но в едином стиле и одинаково хорошо.

Всеволод Пудовкин. Главное и решающее в успехе «Семеро смелых» было то, что режиссер, конечно, знал, о чем и почему говорит, и любил свою картину. Да и не только картину — он любил людей, которых создавал.

[...] В картине замечательна слитность ее движения, непрерывность развития действия, в котором с удивительной легкостью и простотой укладываются речи актеров, часто похожие больше на случайные замечания, чем на специально выработанный драматургом сценический диалог. В этом отсутствии фразы, лобовой атаки словом, в недоговоренности, в своеобразной неточности речи заключено большое обаяние...

Мне кажется, что Герасимову удалось найти наконец путь к подлинному соединению достижений немого кино с теми новыми задачами, которые перед нами поставило кино звуковое. Ведь, по существу, в немом кино актер всегда работает вне слова. Когда мы перенесли в звуковое кино из театра первенствующее значение слова, мы сделали, по-моему, несомненную ошибку и потеряли многое от той тончайшей выразительности мимики актера, которую мы смогли довести до такой большой высоты в немом кино. Мне кажется, что Герасимов первый нашел правильную форму речи на экране.

«Кадр» («Ленфильм»), 1936, 5 февраля

«ВЕЛИКОЕ ЗАРЕВО» (1938), режиссер Михаил Чиаурели

Сергей Герасимов. Для работ М.Чиаурели характерна высокая эмоциональность, особенно когда образы эти любимы художником. Картины этого мастера всегда несколько запутаны, осложнены в смысле повествования и являются скорее рядом сцен, в которых художник с возрастающей страстью, как бы постепенно увлекаясь собственной работой, раскрывает все новые и новые намеченные избранной им темой страницы жизни.

Каждая такая сцена, являясь частью всего произведения, одновременно представляет как бы законченную новеллу, имеющую свой глубокий, своеобразный ритмический строй, свою окраску, свой темперамент; в этом одновременно и сила, и слабость художника.

К лучшим сценам картины «Великое зарево» [...] следует отнести прежде всего сцены, связанные с образами вождей революции. Это сцена в редакции «Правды», сцена, показывающая VI съезд партии, и, наконец, сцена кануна великого дня — Октябрьского переворота.

Глубокие связи, роднящие вождей революции с революционным народом, показаны художником с необычайной глубиной и страстью, приближающей события двадцатилетней давности к зрителю, к нашим дням.

Умение приблизить историю к своему зрителю является, пожалуй, наиболее драгоценной чертой Чиаурели, отмечающей картину в целом. Огромная любовь революционного народа к вождям партии, вождям Октябрьской революции — Ленину и ближайшему его соратнику Сталину — выражена в соответствующих сценах самыми разнообразными, но в равной мере правдивыми и убедительными средствами.

Здесь не только игра артистов, не только верно найденный текст, но и умелое, умное расположение действия в кадре, вся ритмическая поступь монтажного развития сцен, то есть все средства, которыми владеет искусство кинемато-

графии, направлены к тому, чтобы передать огромную любовь народа к вождям большевистской партии, уверенно ведущим его от победы к победе.

В центре этих сцен — Ленин и Сталин. [...] Образ Ленина играет артист К.Мюффке. На долю артиста выпала необычайно трудная и ответственная задача — создать образ Ленина вслед за тем, как образ этот уже дважды был воспроизведен в кинематографии такими артистами, как Б.Щукин и М.Штраух. [...] Нельзя сказать, что удачи Мюффке одинаково велики во всех сценах фильма. Там, где Ленин непосредственно связан с массой революционного народа, там, где он возникает как центральная фигура быстро развертывающегося динамического потока, — исполнение достигает моментами очень большой убедительности. Там же, где он остается один, у артиста порою проскальзывает некоторая понятная робость рисунка, как бы недостаточная уверенность в своих силах для решения столь сложной задачи. [...]

Артист М.Геловани вторично (после «Человека с ружьем» Н.Погодина и С.Юткевича) создает в этом фильме образ товарища Сталина и достигает порою удивительного совершенства. Момент появления Сталина в редакции «Правды» и вся последующая сцена вызывают чувство глубочайшего волнения. Бесконечно дорогой каждому советскому человеку, бесконечно знакомый облик, известный по портретам и кинохронике, возникает в необычной для глаз ситуации. И все же у зрителя не возникает вопроса: похож ли? Сейчас похож, но будет ли похож дальше? С первого момента, когда из глубины кадра редактор «Правды» спокойной, неторопливой походкой приближается к группе солдат-фронтовиков, ожидающей у стола, артисту веришь от начала и до конца. И когда после молчаливого прохода редактор «Правды» говорит свои первые слова, артисту также веришь полностью. И уже больше не находишь сил контролировать, проверять, только смотришь и слушаешь, боясь пропустить хоть единое слово, хоть малейший жест.

И так от сцены к сцене с необычайной уверенностью и глубиной артисту удается провести всю огромную ответственность столь необычайной задачи, и, думается, ни разу чувство меры и правды ему не изменяет. Особенной правдивости и силы достигают кадры VI съезда партии, где исторический текст, великолепно осмысленный и опосредованный артистом М.Геловани, приобретает силу исторического факта, как бы запечатленного хроникой.

«Искусство кино», 1938, № 11

«ЧЛЕН ПРАВИТЕЛЬСТВА» (1939, вып. 1940), режиссеры Александр Зархи, Иосиф Хейфиц

Леонид Трауберг. 1930 год. Разбитая дорога, весна, грязь. Вдалеке по дороге идет, спотыкаясь, падая, маленькая женщина, крестьянка. Рядом с ней на лошади — сопровождающий ее милиционер.

Они добрались до районного центра. Входят в комитет партии. Их встречает высокий человек:

— Зачем сюда? Я тебе велел арестовать и препроводить ко мне в земотдел!..

— Да разве такую препроводишь!

Так начинается простая история о крестьянке Александре Соколовой. И так же — без поразительных эффектов, без канонических аксессуаров занимательности — она продолжается, эта повесть о рядовой женщине, сделавшейся председателем колхоза.

Средствами киноискусства подняли авторы картины об Александре Соко-

ловой образ советской женщины, правду советской колхозной деревни, силу нового строя, подняли на ту высоту, на которой они в действительности стоят.

Да, это так!!! Мастера искусства всем своим вдохновением, всей силой своего таланта, любовью своей к родине, к ее людям, к партии заставляют зрителя узнать, пережить, переволноваться правдой советской жизни. Как же велика, как радостна задача советского художника!

[...] Вряд ли удалась бы режиссерам эта задача, если бы не Марецкая. Те же режиссеры, которые «открыли», дали лучшую роль Черкасову, вновь «открывают» уже знакомую советским зрителям и все-таки еще неизвестную замечательную актрису. Трудно выделить сцены, в которых ее мастерство проявляется с особенной силой. Уже через одну-две минуты после начала фильма маленькая, плохо одетая женщина становится родной и близкой, мучаешься ее страданиями, беспокоишься ее заботами, радуешься ее радостями, с гордой уверенностью подымаешься вместе с ней на трибуну самого великого в мире учреждения — Верховного Совета. И вместе с ней все время несешь в груди, повторяешь часто, просто и сильно имя Сталина.

Есть в картине, изобилующей чудесными деталями, одна — неслучайная и глубокая по замыслу. Александра Соколова входит на трибуну сессии Верховного Совета СССР, ей рукоплещут, она говорит: «Товарищи!», но ей вновь бурно хлопают. Она, смущенная, кланяется, но аплодисменты все усиливаются, она поворачивается, видит входящего Сталина и сама начинает восторженно аплодировать. Она имеет право принять эти аплодисменты зала частично и на свой счет. Нигде так ярко, как в этом фильме, не показано, что в лице вождя советские граждане, трудящиеся всего мира приветствуют весь народ, совершивший великую революцию, ежеминутно утверждающий лучшее, что есть в человечестве.

Александра Соколова — представительница этого народа — неразрывно связана с тем, кто выражает волю и чаяния, гений и оптимизм народа.

«Правда», 1940, 9 февраля

«СВИНАРКА И ПАСТУХ» (1941), режиссер Иван Пырьев

Илья Трауберг. «Свинарка и пастух» — ясное в своей жанровой установке произведение. Это смелая попытка создать комическую оперу — так условно можно обозначить жанр вещи, ибо бедность кинематографической терминологии принуждает обратиться к словарю смежных искусств. [...] О музыкальной комедии за последние годы сказано много, но (увы!) сделано значительно меньше. [...] Трудности становления этого желанного жанра требуют уже не творческого обсуждения, но практического преодоления. [...] Вещь глубоко национальна. Музыкальные истоки ее — русская песня, русский фольклор. В ткань произведения органично вплетены картины обрядовой свадьбы, повторенные дважды — как представление самодеятельности и как фабульный ход. Органичны для сценария частушки и озорные песенки Кузьмы — деревенского сердцееда, «первого парня на деревне», органична и своеобразная песенность пейзажа, аккомпанирующего сюжету, эмоциям; здесь хочется видеть более смелое, более свободное использование этого чудесного приема, доступного только искусству экрана.

[...] Возражая против натуралистической интонации в ряде эпизодов, связанных с выставкой, с русской деревней и т.д., мы защищаем лучшее в сценарии: его романтическую приподнятость, его

музыкальную условность, отлично уживающуюся с реалистическим смыслом событий. Сцена в санях, быстрая скачка в лесу с колокольчиками и бубенцы — это песенный лад, и тут легко спеть «Ветер свищет, кони мчатся, песнь летит во все концы». Девушки на выставке у портрета Мусаиба или раздача пива по списку — это только маленькие анекдотики не всегда правильного качества. [...]

Газета «Кино», 1941, 28 февраля

«ДВА БОЙЦА» (1943), режиссер Леонид Луков

Григорий Александров. Фильм смотрится легко и с неослабевающим интересом. Этому способствует игра актеров. «Сашу с Уралмаша» с большим обаянием играет Б.Андреев; роль балагура Дзюбина с блеском исполняет артист М.Бернес. Все другие исполнители также хорошо играют, кроме артистки В.Шершневой, которая не подходит к роли и плохо исполняет ее. Она неподвижна и схематична; можно сказать с уверенностью, что зритель не одобрит в данном случае выбор режиссера. [...] Фильм ярко показывает фронтовой быт, благородство наших отважных воинов, освобождающих советскую землю от фашистской скверны. Композитор Богословский написал легкие забавные песенки «Темная ночь» и «Костя-моряк», которые, наверно, будут распеваться в часы досуга и на фронте, и в тылу.

«Труд», 1943, 21 сентября

Всеволод Пудовкин. Можно не сомневаться, что фильм будет тепло встречен зрителем. В картине имеются отдельные недостатки — боевые эпизоды сняты авторами несколько наивно. [...] Можно было бы написать очень много о прелести игры двух ведущих героев... Б.Андреев, играющий кузнеца, по совести говоря, просто поразил меня каким-то сверхдальним проникновением в психологию образа. Его медленная речь, манера шевелить губами чуть не перед каждым словом [...] походка, то тяжело, то вдруг легко несущая агрессивное тело очень сильного человека; взгляд то по-детски серьезный, то по-мужски решительный, — все точно говорит вам: «Вот сейчас мне неохота, а уж если будет охота, тогда держись!» [...] Необыкновенно удалась Андрееву ясность и непосредственность характера. Веришь каждому его слову, каждому поступку и чем внимательнее следишь за ним, тем больше его любишь. [...] Второй герой картины [...] веселый, доброжелательный ко всем, музыкально одаренный и, как все одесситы, немного смешно влюбленный в родной город, он проходит через всю картину, неся с собой юмор и песню. Я считаю очень большой удачей актера и режиссера то, что смешные выходки героя и веселые его песни направлены не в зрительный зал, а к товарищам, которые его окружают на экране. [...] Постепенно вырастающий образ далеко выходит за пределы анекдотического «веселого одессита», который раньше довольно часто встречали. Бернес играет легко, просто и удивительно правдиво.

«Правда», 1943, 6 октября

«МЕЧТА» (1941, вып. 1943), режиссер Михаил Ромм

Сергей Юткевич. Сочетание смешного и драматического, иронии и лиризма делает фильм примечательным явлением на советском экране; в нем, может быть, впервые удалось нащупать зерно трагикомедии. Хозяйка меблированных комнат «Мечта» Роза Скороход в исполнении заслуженной артистки Ф.Раневской и в трактовке М.Ромма (ибо и здесь слитны и неразличимы границы мастерства ак-

тера и режиссера) — это явление поистине глубоко интересное. В той отвратительной стяжательнице, которую изображает актриса, Ф.Раневской удалось найти черты глубокой человечности. Диапазон роли оказался многогранен, рядом с подлинным юмором возникла подлинная трагедия. Но как все это далеко от мелкобуржуазного и фальшивого гуманизма, от так называемого «отепления» или «оправдания». [...] Мы хорошо знаем и любим киноактрису Елену Кузьмину... Но, пожалуй, ее дарование раскрылось наиболее полно лишь в этом фильме [...] здесь мы еще узнали, какая доброта и ум теплятся в ее глазах, какая внутренняя сила и душевная чистота могут таиться в этом чуть неуклюжем существе. Кузьмина всегда была актрисой точной формы, лаконичного, четкого рисунка, но здесь насытила она его верностью чувств и внутренним смыслом. Режиссер Ромм хорошо работает с актерами; поэтому так трогательно и по-новому зазвучал для нас и талантливый Плятт, и Ада Войцик, поэтому так запоминаются и Болдуман и Соловьев.

[...] Ромму удалось разрешить проблему, которую мы часто в своих спорах считали почти неразрешимой, проблему взаимоотношений отдельных компонентов кинематографической выразительности. Почему-то считалось, что фильмы с подчеркнутой и изысканной оптической выразительностью всегда немножко хромают по части выявления человеческого поведения на экране и, наоборот, картины, в которых человек занимает доминирующее положение, должны быть, как правило, нарочито «небрежными» и рыхлыми в своей материальной и изобразительной атмосфере. Но в фильме «Мечта» превосходно работают актеры, человеческие образы являются сущностью повести и картины, и в то же время все то, что относится к специфическим средствам кинематографа, использовано мастерски.

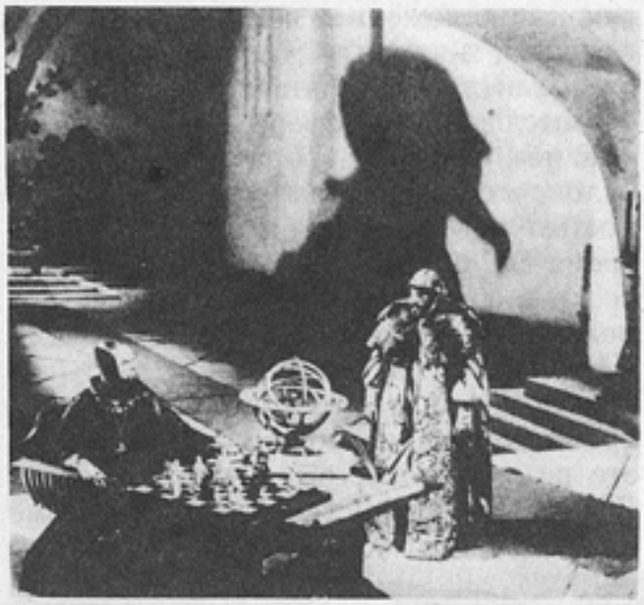
[...] Работа оператора Б.Волчека — не просто хорошая операторская работа, а органический компонент киноповести, это режиссура светом, линией, кадром. Декорации Каплуновского в этом фильме иллюстрируют ту мысль, что настоящий кинохудожник — это не только «украшатель» или оформитель: для того чтобы его труд был полноценным, он должен быть также немного «режиссером», понимая под этим активное воздействие на зрителя своими средствами выразительности, обязательное присутствие зрительного образа, слитного с образом всего фильма в целом. Эту задачу Каплуновский решает хорошо. Его декорации, верно и тонко изображающие улицы и комнаты, дансинги и пейзажи провинции, мнящей себя Европой, играют в фильме вместе со словом, светом и мизансценой.

«Литература и искусство», 1943, 9 октября

«ИВАН ГРОЗНЫЙ» (1-я серия, 1944, вып. 1945), режиссер Сергей Эйзенштейн

Сергей Юткевич. Фильм Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный» — это первый опыт кинематографической трагедии. Так же, как в архаическом театре физически отдаленные от зрителя персонажи бессмертных трагедий были подняты на котурны, а лица их закрыты масками и в скульптурных складках этих масок были отлиты черты преувеличенных страстей и было отметено все, что могло своей несущественностью замедлить мерный ход действия и мысли, так и в фильме Эйзенштейна высоким пафосом не отдалены, а приближены к зрителю герои и события величавой русской летописи.

Быть может, гораздо проще подменить этот трудный, трагедийный строй ладом



быстро действующей и более доходчивой мелодраматичности — ведь легче дышится в низине, чем на вершине горы. Но только оттуда, с этой вершины, виден большой горизонт; только оттуда хоть и не разглядишь деталей ландшафта, но зато весь он предстает перед нами во всем своем величии, многообразии и единстве...

Можно спорить и не соглашаться с творческим методом Эйзенштейна, особенно в той его части, которая касается трактовки человеческих образов, но бесспорно, что пафос темы, трагедийный стиль сценария нашли полное и законченное выражение в стиле актерской работы в фильме и что пафос этот нигде не бывает неискренним, нигде не превращается в ходульную напыщенность.

«Советское искусство», 1945, 6 февраля

«СВЕТ НАД РОССИЕЙ» (1948, на экраны не выпущен), режиссер Сергей Юткевич

Всеволод Пудовкин. Дело идет не о последовательном разборе отдельных ошибок — у одного больше, у другого меньше. Дело идет о длительной, подрывной, враждебной, скверной работе, которая проводилась в течение достаточно долгого времени, о работе, которая имеет и не может не иметь корней, корней политических. [...] Определение этих корней просто. Во-первых, неверие в мощь, в будущее нашего социалистического государства, во-вторых, нежелание отдать все свои силы без остатка на общую работу строительства коммунизма.

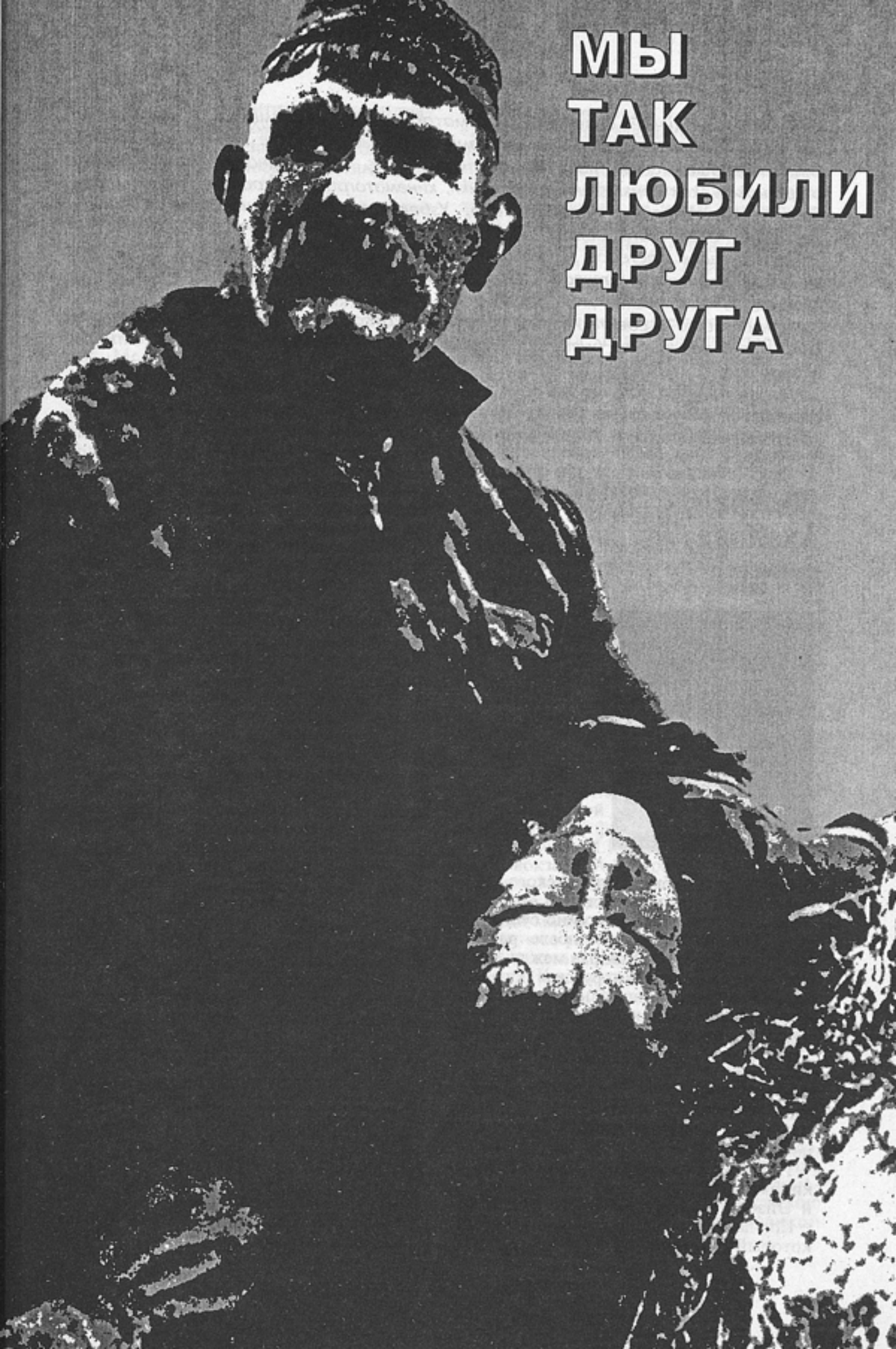
Дело идет [...] о плане 1949 года, о работе в 1949 году, о той работе, в которой будут принимать участие художники. Они будут творить ценности для нашего народа. И для нас, для каждого из нас первостепенное значение имеет вопрос, чтобы у этих художников были чистые руки, чтобы у них были чистые души, чтобы они были также морально [и] политически чисты. [...]

Я видел три дня назад картину «Свет над Россией», которая не была допущена на экран. Мне приходилось в своих предыдущих выступлениях критиковать работу Юткевича, основываясь только на [...] знании сценария. [...] Там дело не только в том, что был неверно выбран сценарий, что была допущена идейно-политическая ошибка, [...] то есть слишком мелкое, неверное отношение к такому великому делу, как план электрификации, как план ГОЭЛРО. Во всей картине ясно видна внутренняя вкусовая установка Юткевича, позволившая ему гипертрофированно развить целый ряд эпизодов, [которые] всей своей массой [...] давят на основное, уводят — страшно сказать! — основную фигуру В.И.Ленина вместе с его планом ГОЭЛРО куда-то в сторону. [...]

То, что мы имеем право назвать ошибкой Юткевича, он должен для себя рассматривать как преступление. [...]

Выступление на собрании актива творческих работников кинематографии 26 февраля 1948 года (РГАЛИ, ф. 2060, оп. 1, ед.хр. 674)

Предисловие и публикация Рашита Янгирова


МЫ
ТАК
ЛЮБИЛИ
ДРУГ
ДРУГА

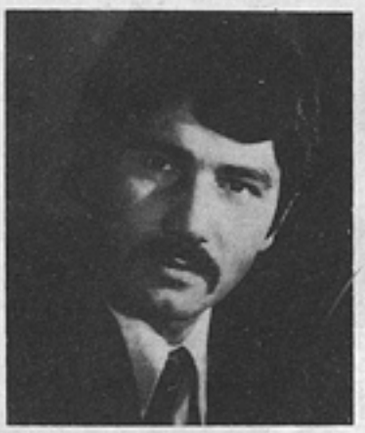
Многонациональный советский кинематограф — не вымысел и не умысел. Так было. Славные отдельными именами и фильмами в 30-е годы, национальные кинематографии стали новыми волнами в 60-х, когда одна за одной заново открывались, как неизведанные материки, кинематографии Украины, Грузии, Литвы, Белоруссии, Армении, Азербайджана, Узбекистана, Киргизии и других бывших республик Советского Союза.

Почти у всех мастеров национального кино было и свое Царское село, свое кинематографическое отечество, Орден Братства, где прошли лучшие годы жизни, — Москва, ВГИК.

Меньше всего в советские годы говорили о русском кинематографе. Он как бы был, и его как бы не было. Его словно стеснялись как ярлыка имперскости или шовинизма.

Но, видно, этот мальчик все-таки был — так искренни и свежи в своих чувствах, в своих воспоминаниях не без печали кинематографисты бывших советских республик, которых мы попросили ответить на вопрос: «Что для вас русское кино?»

Валерий Ахадов,
режиссер



Говорить о самобытности русского кинематографа в отрыве от истории — трудно. Ведь собственно русское кино существовало до 1917 года и — после распада Советского Союза. Как раз между этими мгновениями истории русская культура имела огромное влияние на культуры национальных окраин. Чингиз Айтматов писал по-русски. Так же, как и Юрий Трифонов. Трифонов — русская литература, Айтматов — киргизская. Но мышление их, помимо, разумеется, художественных, стилевых особенностей, было схожим — советским. Хотим мы того или не хотим.

Такая же ситуация и в кино. Русская кинематография — это и Тарковский, и Эйзенштейн, и Хуциев, и Михалков, и Кончаловский. Но это и Ибрагимбеков, который в такой же степени русский кинематографист, как и азербайджанский. Вообще до последнего времени в нашем сознании не было разделения — русские и другие. Если и было, то оно представлялось не столь важным. Потому что мы существовали как единая культура, со своими чертами, отличительными признаками. И лишь сейчас, в условиях политического обособления, начинает проявляться национальная специфика.

Оглянувшись на десять, двадцать, тридцать лет назад, понимаешь, что основным источником влияния на народ в нашей стране был кинематограф. Он формировал нации. Но поскольку само понятие нации было тогда размытым, трудно сказать, какое влияние, например, наши фильмы оказали на русских и насколько наш кинематограф ориентировался на традиции русской культуры. Ведь тогда главенствующим было понятие «советский народ» — формулировка для того времени, думается, верная. Хотя русские при этом были обделены в большей мере, даже по сравнению с очень малыми народами. Можно было вполне определенно судить о ненецкой или якутской культуре, а вот вычислить доминанту культуры русской представлялось крайне затруднительным. Слишком много разных пластов культуры замешано в самой русской жизни, к чему, впрочем, исторически всегда стремилось российское государство с его национальной идеей объединения земель русских. Великая нация, сформировавшая вокруг себя огромное пространство, в итоге была искусственно лишена возможности высказать свою самобытность, то, что сегодня называют «русскостью».

Таковой была политика и в многонациональном советском государстве, чтобы, не дай Бог, Россия вновь не ощутила свою великодержавность. Воистину, беда и вина нации.

Лишь в искусстве в те времена можно было расслышать русский голос. И прежде всего в кино, имевшем колоссальную аудиторию. Феномен русского в кинематографе проявился в десятках фильмов, вспомнив которые можно понять и саму суть этого явления. Очень русской была картина «Старший сын». Вампилов. Леонов. Мельников. Одни имена уже несут в себе национальное содержание. «Дворянское гнездо» А.Кончаловского с потрясающей работой Н.Губенко, игравшего продавца на ярмарке. В небольшой роли артист удивительно точно и глубоко воплотил русский характер. Вспоминается Ролан Быков в «Мертвом сезоне» С.Кулиша. Там есть эпизод, когда герой Быкова, долго терпевший издевательства во время допроса, вдруг неожиданно бьет ногой своего палача. В таких деталях и проявляется то особенное, что присуще русским и не характерно для человека другой нации. Ярким воплощением русской ментальности, простите за модное слово, был и Евгений Урбанский. Он умел тончайшим образом передать состояние русской души. Его и приглашали в картины, где состояние это было основным содержанием: «Коммунист», «Баллада о солдате», «Чистое небо». Национальное своеобразие присутствовало и в работах Сергея Бондарчука. Как актерских («Сережа»), так и режиссерских («Судьба человека»). И, конечно, удивительный, яркий мир Василия Шукшина, где не только все русским дышит, но даже форма фильмов особенная, национальная — байки, анекдоты, лубок.

Рядом с народными характерами шукшинских героев существовали характеры русской интеллигенции, созданные А.Солоницыным и М.Тереховой в «Зеркале» А.Тарковского. Вообще Андрей Арсеньевич был глубоко погружен в русскую культуру (вспомним «Андрея Рублева»), дорожил и гордился ею, что не мешало ему впитывать в себя и другие культуры. Пример Тарковского показателен и в более широком смысле. Если национальная культура глубоко усвоена художником, народная закваска крепка, то даже при высочайшей интеллектуальности, которая, казалось бы, нивелирует национальное, качества эти проявляются.

Сегодня я работаю в маленьком российском городке Магнитогорске. В местном театре мы ставим русскую классику — «Чайку» и «Без вины виноватые». Естественно, стремимся понять героев этих пьес, но мы не ищем специфический русский характер, потому что, остро выявляя его, можно зайти в тупик. Мы хотим выявить в классических героях наиболее общие черты русского человека.

Искренность, рождающую доброту.

Постоянное сомнение в правильности каждого шага. Если француз просыпается, завтракает, идет на работу, то русский, не успев встать, уже задает себе вопросы: «Как я сегодня проживу?», «Зачем я вообще встал?», «Почему светит солнце?» И т.д. и т.п. Мы задаем себе много вопросов, на которые зачастую и ответов-то нет. Но в мучительной попытке все-таки отыскать ответ и заключена, по-моему, пресловутая русская духовность.

Общинность. Русский человек не может без того, чтобы не поделиться с другими и радостью, и горем. Одиночество для него — смертельно.

Однако плюсы оборачиваются порой минусами. Созерцательность русской души порождает некую леность. Россиянин работает взрывами, в чем похож на «творца». Есть настроение — горы свернет, нет — с дивана не встанет. А планомерно, ежедневно работать, увы, мы не умеем.

Все упомянутые выше особенности русского человека уже нашли свое отражение в русской кинематографии. К названным мною фильмам можно добавить и «Обломова» Н.Михалкова, и «Белорусский вокзал» А.Смирнова, и «Заставу Ильича» М.Хуциева. Всего и не перечислишь. Но, к сожалению, все это — произведения минувших дней. Интонация современного русского кино иная. Мы почему-то стали говорить о себе в черных красках. Как будто черным можно очиститься. Вспоминаются в этой связи замечательные грузинские фильмы с легкой, тонкой самоиронией, которая не унижает, а возвышает нацию.

Будущее же русского кино мне видится в обращении мастеров экрана к русской классике, чтобы в ее стремлении ввысь найти опору для самоанализа, для поиска новых путей. Время проповеди прошло, снова наступает пора исповеди. Пришло время говорить о том, что ты сам думаешь и чувствуешь. В исповедальности мне и видится завтрашний день великой русской кинематографии.

Карен Геворкян,
режиссер

Я попробую быть внятным, хотя предмет сложный...

Что такое русское кино для меня? Это прежде всего мое образование, та школа, которую я прошел в Москве в стенах ВГИКа и Высших курсов. Потому что это была школа русского кино в лицах.

Я окончил в 1964 году операторский факультет у Бориса Волчека и в 1968 году Высшие курсы вместе с Глебом Панфиловым, Толомушем Океевым, Константином Ершовым и другими.

Я формировался в годы советского кинематографа. У нас могут быть различные претензии — насколько то время было русским, насколько советским, но времена не выбирают. Кино было таким, каким оно могло быть, и атмосфера в кино была замечательная.

Для меня пиками русского кино в то, мое время, конечно, были картины Шукшина и он сам как подлинно русское явление, цельное в самом себе. До последних своих дней. Таким проявлением русского кино была и картина Андрона Кончаловского «История Аси Клячиной...», и фильм Тарковского «Андрей Рублев», и, конечно, первая картина Бондарчука — «Судьба человека».

Вот это были те отправные точки в нашем кино, которые я теперь смело могу назвать русским кино.

В целом же прежде у нас было как бы два кинематографа: советское, в традициях Пырьева и Матвеева, и западническое кино, которое проявилось особенно сильно в творчестве Тарковского. Почти не было вот этой сердцевины, национального кинематографа. А мне хотелось бы, чтобы древо русского кино в то время состояло не из одного Шукшина, чуть-чуть Михалкова и отчасти — Тарковского, но чтобы это древо было мощным. Оно должно было быть главным. Но так не случилось. Потому что Россия расплачивалась национальным началом, чтобы содержать или поддерживать тело великой страны.

Понятие «советское» отождествлялось с национальным механически. А подлинно национальное существовало где-то в стороне. «Советское», как девятый вал, накрыло и оприходовало русскую культуру и традиции.

В России другого быть не могло. Шукшин был исключением, в каком-то смысле был выродком, с ним вынуждены были считаться. Если Тарковский был естествен, хоть и гоним, потому что нужно было иметь витрину, чтобы показывать миру, что у нас есть какая-то общепонятная культура, то Шукшин был совершенно парадоксальным явлением. В России к русскому, национальному своему, корневой культуре было отношение жестокое.

Я вообще-то считаю, что есть две культуры. Есть культура народная, национальная, и она имеет много этажей, начиная от фольклора и кончая высокими проявлениями. Эта традиция в литературе восходит в советское время к Астафьеву, Белову, Распутину — лучшим писателям 60-х. И была культура западническая, дворянская культура, как бы параллельная культура, ибо дворянство было классом, очень отделенным от своего народа. Нигде в мире такого не было, чтобы высший слой говорил на чужом (французском) языке, ходил бы в особой одежде. Этот парадокс сыграл свою трагическую роль в культуре. Ни одного англичанина нельзя представить говорящим на русском языке. Я считаю, что в России было два ига — татарское и дворянское. В отношении и к народу, и к культуре. А потом дворянское перешло в большевистское, советское. Эта «двойственность» русской культуры и привела страну к такому трагическому итогу.

Думаю, что именно сейчас образовалась просто потрясающая ситуация, а мы ее не используем. Я, армянин, может быть, не имею права говорить о русском, но мне очень больно, потому что я люблю

эту страну, живу в ней. Мне кажется, что русское кино сегодня лежит перед нами, у наших ног, но к нему нужно нагнуться, поднять его.

Где-то с 91-го года я все жду, когда в России появится русское, российское кино, которое было бы в помощь человеку сегодняшнего дня в нашей стране при таком планетарном катаклизме. Картина, которая была бы сострадательна к человеку, была бы про человека сегодняшнего. Я считаю, что это может сделать каждый, кто называет себя художником, он обязан это сделать. Но такой картины почему-то все нет. Может быть, ее сможет сделать какой-нибудь сегодняшний мальчик? Может быть, мы еще не доросли до понятия «народ», мы оказались зоологическими эгоистами. И это больше, чем вопрос кино, профессии. Это вопрос причастности к судьбе своей страны, своего народа, чем кичилась всегда русская демократическая интеллигенция.

У нас нет конкуренции. Единственное кино, которое сегодня может быть, — только в России, потому что Россия — единственное место, где кино нужно, как воздух, потому что душно от мерзости правителей, от мерзости интеллигенции, от продажности всех. Я не вижу сегодня в России мужского начала — нигде, ни в ком. Начиная с Президента и кончая самыми пылкими ее патриотами. Потому что быть мужчиной — это ответственность, это значит помогать слабым, а я не вижу помощников, только разрушителей.

Мы все — люди кино — оказались просто в каком-то коконе своих собственных интересов. Поэтому сегодня говорить о нас как о кинематографическом сообществе странно, мы не заслужили этого права, не были всерьез полезны своему народу в условиях, когда человека бросили все, начиная с правительства. Но когда человека бросают художники — это уже конец. Ведь мы сами по себе ничего не стоим, нам пять копеек цена.

Русское кино, я считаю, — это кино патетически великое, оно обязано быть на уровне понимания существа народной драмы, природы народного характера, народной трагедии. Нам надо заниматься человеком в первую очередь, понять, что с нами происходит. Без этого мы ничего не откроем. И, по-моему, нужно просто начинать с самих себя. Мы сейчас никто. Одно время кончилось, а новое еще не началось. И мы где-то посередине. И в новое время мы почему-то не хотим войти. Первый, кто шагнет туда, будет гением, потому что он первый. Кто в этот нервный узел попадет и что-то скажет людям, будет просто могучим человеком.

Я еще грубее скажу. По-моему, нужно забыть о деньгах, о прокате — это все мишура, самоутешение, самообольщение. Вот появится картина, которая будет нужна людям сегодняшним, а их десятки миллионов, и в кинотеатрах будут толпиться люди. Голову отдаю на отсечение. Пусть только будет такая картина, когда человек выйдет из кинозала растроганным, потрясенным, удивленным, с ощущением, что его кто-то понял.

Говорить о русском кино сейчас преждевременно, рано, неприлично, потому что его еще нет.

Я думаю, что должен быть прорыв в этот новый кинематограф, для себя я называю его русско-российский кинематограф, потому что наша страна — страна 160 культур, здесь все существует одно в одном, как матрешка. Кончилось прежнее время. У меня ощущение чисто графическое, что перед нами барьер. Этот барьер, разбежавшись, надо взять. Кто-то боится поломать ноги, но надо оказаться там, в новых временах. Мне тоже хочется взять этот барьер. Это задача времени. Многим людям удобнее оставаться здесь, перед барьером. Все отношения, все регалии, все авторитеты — здесь. Там ничего нет, там пока чистое поле. А здесь уже комфорт. Но я думаю, что найдутся ребята, которые на резвых ногах «перемахнут», хотя пока их что-то не видно. Головы у ребят как-то повернуты на Запад, в ту сторону, куда надо приходить, уже победив. Там нельзя, по-моему, искать ничего, формироваться.

Поэтому я стараюсь облегчить свои ноги, как бы готовлюсь к разбегу. Мне хочется взять этот барьер, потому что он для меня труднее, чем для остальных. Хотя в каком-то смысле и легче, ибо у меня на сегодняшний день есть колоссальный опыт военно-полевой жизни. Я много снимал в Карабахе. Но я-то считаю, что есть в нашем кино люди, более причастные к этой задаче — нового кинематографа. У меня даже было ощущение, что, может быть, эту новую дорогу

откроют не режиссеры, а киноведы. В конечном счете двери итальянского кино открыл сценарист и критик Дзаваттини.

Я все время пытаюсь понять, что для меня «сегодняшний русский кинематограф», и отвечаю: пространство за барьером. Новое пространство.

Первое — я определил, куда мне идти. А второе — как я не должен поступать никогда. Сегодня кинематограф студийный, государственный для меня равнозначен понятию «мертвый», потому что за пять-семь лет его руководители не нашли никаких идей, чтобы этот кинематограф спасти, удержать. Я прихожу на завод «Кинап» — там уже не будет сделано ни одного российского съемочного аппарата. Я прихожу на студию — там пусто, людей нет. И я сказал себе: я буду пробиваться один, один с людьми, которые не хотят погибать в этих мертвых обстоятельствах, в поле отсутствия идей.

Для меня сейчас важны — семья и земля. Это две категории, с которых все начинается, и все ими кончается. Я хочу посмотреть на эти два понятия сегодня в пространстве страны. Я начну с людей, которых никто не знает, я полгода буду ездить по стране и искать совершенно новых людей. Я буду искать талантливых людей, которые обладают актерскими данными. Хочу использовать в человеке все, что он сам несет в себе, так как для меня каждый человек, каждая личность — это опора картины. Актер или не актер — проблемы тут нет. Если человек талантлив, он актер. Только через таких магнетических людей можно решить задачу нового кино. Россия — это страна очень высокой человеческой характерности во всех проявлениях, мы об этом забыли. Американцам вообще далеко до этого, понятие характерности там достаточно нивелировано, а тут этого целые горы.

Хочется сделать современную картину, с атмосферой сегодняшней страны. Это должна быть картина о людях, которые задумываются о себе, но на этом не останавливаются. Рассмотреть такой микроколлектив во всех его сегодняшних противоречиях. Это должно быть предельно живое кино, которое, как воронка, втягивает человека в мощное сопереживание, кино с обаянием, самым трогательным. Это должна быть картина, которая показала бы, что есть сила. Сила может быть разной. Сила разрушения и сила ответственности. Вот где вопрос вопросов.

Мне очень хотелось бы шагнуть в это новое пространство. Я знаю, что в него имеет право шагнуть каждый. Никто меня не сможет упрекнуть в том, что какой-то армянин взялся не за свое дело.

Здесь, на уровне мыслей о себе, любимых, мы окажемся банкротами.

Туда — за барьер.

Мы можем быть первыми и должны быть первыми. У нас нет соперников.

В кризисе российского кино виновата и критика — она не создала у режиссера ощущение ответственности. Критик должен сказать режиссеру: «Кто за вами стоит?» У Шукшина за плечами стоял народ, а за нами, кроме нас самих, — никого. Мы лишили себя счастья ответственности за других. Гулять на фестивалях могут только слабые мальчики, а не мужчины. Вот почему нас чеченцы бьют. У нас мужиков нет, и все это знают. Шукшин был мужик. А плач «нам денег не дают» — так таким, как мы, вообще не надо денег давать.

В России не любят людей, свой народ. Хоть ругай, но жалей и люби. Вот Феллини любил всякую двуногую тварь и этим был велик. А как камеру поставить и кадр строить — все это вторично.

Чем ближе к опасности, тем больше хорошего народа, за который не жалко жизнь положить. Это не иллюзия. Я был под пулями и в окопах в Карабахе и знаю: все говно плавает наверху. Я получил много хороших уроков от жизни, чтобы не чувствовать себя чистым кинематографистом.

Наше преимущество в том, что мы — дикие. На Западе уже все бройлерные, синтетические, а мы близки к природе. И надо прорвать эту стенку бесчеловечного, чтоб виртуальное стало синонимом постыдного. Запад поглупел от компьютерного мышления, а мы глупеем от коммерческой идеологии, когда художник желает не идти вперед, а сидеть на засиженном месте. Мы ждали этой свободы, которая наступила, — и так лажанулись.

Не иметь сегодня великое русское кино — преступление.

Рустам Ибрагимбеков,
драматург

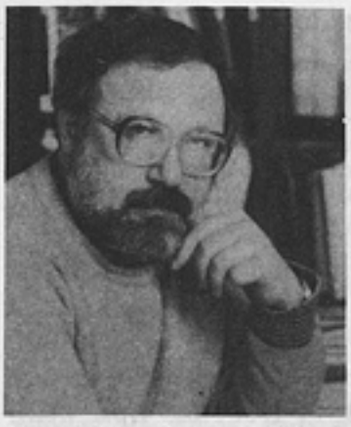


Фото И.Гневашева

Два первых фильма по моим сценариям, снятые почти одновременно в Баку и Москве, а за ними и следующие тридцать дают мне основание считать, что я достаточно органично работаю и в азербайджанском кино, и в российском. Это можно объяснить и тем, что отец мой до революции учился в Московском Высшем техническом училище (тогда оно еще не называлось Бауманским). И тем, что мать, купая меня, трехлетнего, в жестяной ванне, обычно висевшей на гвоздике рядом с кухонным окном, напевала песенку из фильма, который я увидел многие годы спустя. Мать была азербайджанкой, но песенка о крутящемся голубом шаре имела обязательное место в репертуаре, который она исполняла, пока терла меня мочалкой и поливала теплой водой из чайника.

Так сложилась моя жизнь, что трилогию о Максиме я посмотрел, уже учась на Высших сценарных курсах, но все 25 лет, пока я путаной тропкой брел к новой профессии, которая навсегда связала меня с российским кино, «банная» песенка мамы то и дело звучала в моих ушах.

Конечно, и книги, и учителя (я дважды заканчивал Высшие курсы, сперва сценарное, потом режиссерское отделения), и опыт почти тридцатилетней жизни в Москве оказали на меня влияние. Но если есть писатели, которые всем хорошим в себе обязаны книгам, то нечто похожее я могу сказать о фильмах, и прежде всего о тех, что были сняты в России.

Силовые токи российского кино пронзали мою жизнь с раннего детства по сегодняшний день, сделав меня его профессиональным служителем. Хорошо это или плохо, я не знаю, но другой судьбы себе не желаю и об избранной стезе не жалею.

Когда был написан мой первый «русский» сценарий, кто-то из приятелей-режиссеров (по-моему, Борис Дуров) предложил мне взять псевдоним. «С фамилией Ибрагимбеков тебе будет трудно работать на российских студиях», — предупредил он, озабоченный моим будущим. Не знаю, как мне работалось бы с псевдонимом Рустам Каспийский, который он мне предлагал, но даже те, кто так и не научился правильно выговаривать мою фамилию, никогда не ставили ее мне в упрек. И этим тоже я обязан российскому кино, которое хорошо влияло и влияет не только на меня...

Эльёр Ишмухамедов,
режиссер

Для меня понятие «русское кино» непостижимо. Конечно, существует, к примеру, «русская тема», «русский герой». И есть режиссер, о котором я могу сказать, что он идеальный представитель России, — это Василий Шукшин.

Но для меня русское кино — это феномен кино советского.

Эйзенштейн разве русский? Но его творчество я считаю классикой именно русского кинематографа. И «Броненосец «Потемкин», и, конечно, «Иван Грозный», и даже опереточный «Александр

Невский» — поразительное русское кино. Для меня и Довженко — русское кино. Я не хочу ссорить русских и украинцев, но для меня все это — скифы, славяне, у которых одна история — Киевская Русь. А Тарас Бульба разве не русский герой?

Меня очень огорчают и пугают даже сегодняшние разводы по национальным квартирам. Как человек азиатского континента по рождению, я хочу сказать, что, кроме пользы, я ничего не видел в нашем прошлом объединении с Россией. И мне больно, что разрушено это единение и все стремятся к моноязыкам, монокультурам.

Я родился в Ташкенте и жил там до 1960 года, до поступления во ВГИК. Хорошо помню, что прежде, особенно до землетрясения, это был многонациональный город. Русские, армяне, евреи, греки, крымские татары — кого только здесь не было! Только в деревнях было сугубо узбекское население, и никто никогда не мешал людям выражать свою национальную сущность.

Наверное, такие крутые виражи, какие произошли в нашей бывшей стране, — неизбежный знак конца столетия, конца эпохи.

Так вот: феномен советского кино со всеми его минусами все же существует, и это кино было прекрасно именно своей многонациональностью.

Грузинское кино, мои узбекские картины — нашей аудиторией была Россия, мы не делали фильмы исключительно для узбеков и грузин. Все, что талантливо, было русское. Нас никогда не спрашивали за рубежом: «Ты из Советского Союза?» Говорили: «Ты из России?» И я отвечал: «Да».

Я с детства любил читать «Даурию», играл на гармошке, мое стремление и любовь к России были естественны и искренни. В Москве я учился, и сейчас я живу в Москве и считаю, что живу у себя на Родине.

Говорят, что кино стало трудно делать, потому что тяжела окружающая реальность. Но я так не думаю. Просто нет денег. Однако, действительно, многие талантливые люди кино не снимают: Панфилов, Климов, Смирнов — все, кто были нашей славой и гордостью. Появилось много дилетантов, производство разрушено. Нет государственной программы по кино, хотя наш Союз кинематографистов был в начале перестройки очень политизирован и даже стал платформой для некоторых депутатов Думы. Сейчас государство дает нам крохи, на которые снимать нельзя. И где эти «новые русские», как их аукать, я, например, не знаю и тоже сижу без настоящего дела — а это так грустно и обидно.

Советское кино было мощным, сильным, настоящим, оно определяло и опережало во многом мировой кинематограф. Ни у кого не было такой актерской школы, прекрасны наши мастера-операторы, была и высокого класса режиссура. И как сейчас все печально!

Мы, к сожалению, сегодня больше Восток, чем Запад. А Восток, при всей его талантливости и своеобычности, всегда был беднее. Россия теперь больше Азия, чем Европа, хотя этого не скажешь о Москве и Петербурге, а кино ведь делается в столицах.

Но я глубоко убежден, что в России все еще сбудется. Будет движение в экономике — и сразу это отразится на кинематографе. Нужно просто смириться и переждать.

У меня много замыслов. И я тоже жду. Есть замысел о русской деревне, есть — об одном замечательном русском человеке, чести и гордости России (я не хочу раньше времени называть его имя), есть замысел о Великом шелковом пути, где ходили и Будда, и Магомет, и Лао-цзы, и, как считают мусульмане-никодеи, — Иисус Христос.

Он ведь тоже был азиат и никогда не был в Европе. Но вот русский художник и мыслитель Рерих считал, что Христос был в Персии, Индии. Есть версии, что он не умер на кресте, что его сняли с креста ученики, когда римские легионеры, полагая его мертвым, ушли с Голгофы.

Россия — христианская страна. А христианство, родившись в Азии, ушло в свое время в Европу и вот теперь завоевывает азиатские просторы. Я был недавно в столице Кореи. С наступлением темноты весь город в неоновых крестах — такое количество христианских церквей. Идеи христианства, идеи Христа распространяются по всему миру, а мы разбрелись по национальностям. Разве Христос нас этому учил?

Николай Мащенко,
режиссер

Мы так любили друг друга...

Думать, говорить о русском, российском кино сегодня — есть в этом для меня некая тоска и печаль. Потому что между нами теперь пролегла *граница*.

Она, эта граница, обокрала меня еще больше, чем государство, забравшее все сбережения. Оборвались связи с людьми, которые мне очень дороги, с которыми связывала братская дружба. По этому я тоскую, это меня угнетает. По разным причинам...

Начал я сейчас вот ворошить свой архив — Боже, как много писем, телеграмм отовсюду! От мастеров кино и просто от зрителей, живших в той огромной стране, которой уже нет. Как живо и заинтересованно откликались они на наши фильмы! Вот эта самая отзывчивость — не в ней ли одно из главных свойств русской интеллигенции? Так приятно было получать те письма и телеграммы... И не только потому, что писались в них лестные для тебя лично фразы (думаю, мы всегда знали, сколько правды в них и сколько дружеского преувеличения), главным было ощущение своей востребованности, то внимание, которое вызывали твои работы. Разве можно не тосковать об этом?

О замечательном актере, скажем, Павле Кадочникове. Когда-то я остановил съемки «Карастояновых» только потому, что Кадочников попросил уступить ему на время актрису Ирину Малышеву (он тоже снимал в то время картину). Разве можно было иначе, ведь мое восхищение прекрасным артистом было безграничным! И он умел ценить такие чувства, умел на них откликаться.

Перебираю старые письма... Вот Евгений Андриканис высказывает самые добрые чувства по поводу нашего «Овода», вот московский критик Александр Липков очень подробно, я сказал бы, дотошно пишет о своих впечатлениях, связанных с телесериалом «Как закалялась сталь». Увы, сегодня куда реже встретишь подобную доброжелательность, такое внимание. В моде торопливые, скороспелые — пусть и внешне эффектные — суждения. Вот и Николаю Островскому досталось — за то, что поверил в коммунистическую идею, за то, что своей книгой увлек многих на гибельный для страны путь. Но справедливо ли так судить этого мальчика, отдавшего той вере все — здоровье, жизнь, любовь? Помню, как в Тбилиси нашей телеверсии «Стали» даже священники присудили свой приз — «За лучшее воплощение человеческой веры», хотя и подчеркнули, что вера у них другая.

Нельзя безнаказанно разрушать веру людей в какой-то определенный идеал. Без него, без идеала, так легко затеряться в огромном океане человеческих душ. Хорошо еще, если он утерян одним человеком, но если таковых миллионы? Да еще и теоретическую базу под это подводят, что идеал и не нужен вовсе. Но я верю тут Достоевскому, сказавшему однажды, что стремление к идеалу нужно разжигать в себе, как костер. Не потому ли и наш фильм по роману Островского был так хорошо принят многими русскими интеллигентами, что это в природе русской души — стремиться к идеальному, в себе и в людях. А каковы люди, каково их духовное устройство — таково и их искусство, кино в том числе. Сквозь людей просвечивают их фильмы, через призму экрана видишь и ощущаешь человеческую личность.

•

Мне не посчастливилось — я не учился во ВГИКе. Свои университеты я проходил в стенах Харьковского театрального института, где у меня, кстати сказать,

были замечательные учителя, в частности Иван Марьяненко. О кино я тогда не думал, в него вовлек меня Леонид Быков, который был старше двумя курсами и первым ринулся в стихию кинематографа.

Уже позже, в начале 60-х, я учился в Москве на режиссерских трехмесячных курсах. И вот там я начал узнавать то, что мы и называем российским кино. Естественно, через ярчайшие личности ведущих художников того времени. Среди них был, к примеру, Андрей Тарковский, тогда уже создавший «Иваново детство». А к нам приходили читать лекции, проводить занятия и Михаил Ромм, находившийся тогда, после «Девяти дней одного года», в зените славы, и Михаил Калатозов, и Григорий Чухрай, и Григорий Козинцев... Великие имена советского, российского кино! И все мы чувствовали себя единой семьей — сегодня такое утверждение потеряло свою дежурность и обрело особый смысл.

Буквально так! К примеру, мать Чухрая долгие годы жила в Киеве, и я, как умел, заботился о ней. Однажды Григорий приехал ко мне и сказал, что мама не хочет садиться обедать без меня, что считает меня своим вторым сыном. Мы поехали к ней, и та наша встреча была, как никогда, волнующей.

Уже в начале 70-х я повстречался с великой русской актрисой Аллой Демидовой, сыгравшей в моем фильме «Иду к тебе» роль Леси Украинки. Именно с ней открылись мне глубинные тайны актерского мастерства... И никаких капризов и зряшного пустословия, однако ее присутствие создавало на съемочной площадке особую творческую атмосферу. Было что-то волнующее в самом ее облике, в фигуре, как бы пошатывающейся от ветра и вместе с тем такой непреклонной в своем естестве (именно это соединение двух пластик и было необходимо для воссоздания образа Леси Украинки). Самопожертвование без позы, без «спецэффектов» — вот что играла актриса, и с нею я постиг так много в актерском искусстве, что можно было уже не жалеть о том, что минула меня вгиковская скамья.

А Анастасия Вертинская, а Сергей Бондарчук, с которыми я работал над «Оводом»! Бондарчук находился тогда, пожалуй, в зените славы, но ни тени величия, какого-то высокомерия я не заметил. Я просил его быть и режиссером картины, но он твердил одно: здесь я только актер. Для него особое значение имело слово, он любил цитировать Лоренса Оливье: каждое слово нужно посылать в зал, как солдата в бой. И он вправду заряжал все сказанное какой-то особой энергией...

Я все-таки упросил его снять первый, начальный эпизод «Овода» — мне хотелось, чтобы он чем-то отличался от всего остального. Он работал над ним два дня, а когда посмотрел — сказал шутливо: «Кто с тобой поведется, того уж не отличишь...» Мы потом долго это обсуждали, объясняя происшедшее возникшим взаимопониманием. Но теперь я думаю, что это было обычным для российского художника (хотя Бондарчук по происхождению, как известно, украинец) качеством проникать в иные человеческие миры, обживать их, делать своими.

Когда начиная с 1986 года на него начали нападать — и талантливые, и бездарные, — я стал звонить ему чаще, пытался поддерживать... Ну, что же, бывает и так, и это тоже русское кино, каким оно проявляется в людях. Спустя годы я увидел Сергея Федоровича по телевидению, понял, что отношение к нему снова изменилось, что справедливость восторжествовала... Русское кино начало духовно выздоравливать! Как жаль, что нет уже с нами замечательного актера и режиссера.

•

Вершиной русского кино для меня является «Андрей Рублев» Андрея Тарковского. Ни до, ни после него ничто так не потрясало меня во взрослой моей жизни (детство — то особая статья). Он показал, а во многом просто открыл нам Россию — со всем прекрасным и уродливым, что было и есть в ней.

Помню, как приезжал он в Киев, и я повез его на просмотр в правительственный санаторий. Государственные мужи довольно быстро начали расходиться...

Тарковский чуть погрустнел, а затем сказал серьезно и чуть иронично: «Все же очень нужное кино я сделал».

Да, тогда необходимость национальной самокритики начала ставиться под сомнение, такая Россия, какой она открылась в «Рублеве», чиновникам не могла нравиться. Но он снимал, как чувствовал, со всей болью и тоской, впитавшейся, быть может, и от отца, прекрасного русского поэта, Арсения Тарковского. Я горд тем, что он был, Андрей, горд ничуть не меньше, чем любой русский, — слава Богу, между Тарковским и другими художниками мира не пролегла никакая граница, как ни старались ее возвести.

А еще очень люблю фильмы Никиты Михалкова, в том числе и последний по времени — «Утомленные солнцем». Я сам так исстрадался по зрителю, по катастрофическому отсутствию его в кинотеатральных залах, что был просто поражен количеством людей в одном из крупнейших киевских кинотеатров. И когда ему устроили овацию, я понял цену личностного достоинства. Оно не делается и не покупается ни званиями, ни премиями — ничем, кроме служения искусству и людям.

Вот и с «Утомленными солнцем»... Уж, казалось бы, здесь, на этой территории, многие прошлись и оставили след свой. Но ни у кого не получилось так, как у Михалкова. Фильм пронзает своей человеческой правдой, он говорит негромко и вместе с тем предельно выразительно, потому что в нем интереснейшие характеры людей — как всегда у Михалкова. А ведь это все и есть главная загадка успеха — интересны у тебя люди на экране или нет. У Михалкова они всегда завораживают, за ними следишь затаив дыхание. И это русская жизнь, русские типы и обстоятельства, русская боль о незаживающей ране, которая еще долго будет кровоточить.

Сам Михалков — человек обаятельнейший, вокруг него всегда особая атмосфера. И видно по экрану, что во многом художественный результат объясняется умением режиссера создавать из людей, очень разных, неповторимый коллектив, творческое братство. Его ведь не сымитируешь...

А еще, что замечательно в Михалкове, и это опять-таки истинно русская черта в нем: он умеет быть внимательным к другим режиссерам, артистам, художникам. Знаю по себе, как это дорого. Когда-то Ван Гог очень хорошо сказал о том, что первым признаком таланта является доброжелательность. Высшим проявлением художественности и есть способность любить людей. У Михалкова это получается так красиво, артистично, так талантливо!

Много славных имен в российском кино. Немало московских режиссеров работали на Украине: Дзига Вертов, Иван Пырьев, Марк Донской, Борис Барнет, Александр Алов и Владимир Наумов... Одним из последних был Владимир Мотыль, делавший у нас на киностудии свою картину «Жил-был Шишлов». Вся группа была наша, и она, я думаю, получила урок истинно профессионального отношения к своему делу. Мотыль всегда очень точен в работе, в своих требованиях к другим. У него не бывает приблизительных решений, чего-нибудь «на авось». На моих глазах он подробнейшим образом инструктировал звукооператора: что, где, как... И потом уже, по завершении фильма, он не раз возвращался к тем или иным эпизодам, досадуя на мельчайшие огрехи. Кстати сказать, никто, наверное, не писал мне столько писем, сколько Владимир Яковлевич. И во всех — разговор о профессии, о кино, которому он принадлежит безраздельно.

Все вершины русского кино имеют свое имя: Михаил Калатозов, Михаил Ромм, Андрей Тарковский, Сергей Бондарчук, Григорий Чухрай, Илья Авербах, Никита Михалков... Великий кинематограф! И о нем мы судим именно по вершинам, по ярчайшим личностям. Оно было, конечно, разным, и времена были разные, но ни один российский фильм не принес зла ни человеку, ни человечеству. И это, пожалуй, главное...

Еще недавно мы были вместе. Хочется верить, что вопреки всем обстоятельствам мы будем продолжать дружить, уважать и любить друг друга. Как это было всегда, кто бы ни восседал на политическом троне.

Вячеслав Никифоров,
режиссер

К понятию «русскость» можно подойти с разных сторон. Допустим, с лингвистической, точнее, морфологической, и порассуждать о нашей тяге к суффиксам. Например, к «ск». Или к суффиксу «овщ». От белорусских коллег не однажды слышал о «климовщине», «германовщине», «тарковщине». Авторы этих терминов дали себе превосходную самохарактеристику, сублимировав зависть в пренебрежение.

Другой аспект «русскости» связан с таким явлением, как шовинизм. Отголоски русского шовинизма ощущаются и в среде белорусских кинематографистов. Но вдаваться в такого рода мировоззренческие дебри нет охоты.

А вот ракурс «русскость» как знак традиции, как принадлежность к определенной культуре, мне душевно близок.

По-моему, в химически чистом виде русского феномена нет. Разумеется, существует определенное географическое пространство, есть национальная история, язык, обычаи и так далее. Но ведь можно положить человека в русскую зыбку, одеть в исконный костюм, научить языку, но россиянина из него не выйдет.

Утверждают: русский человек загадочен, непредсказуем. А восточный человек незагадочен, предсказуем? Достоевский говорит о ценности бытия на грани небытия. А произведения Ван Гога разве не о том же? Загадочность русской души проистекает оттого, что об огромном народе, живущем на огромном пространстве, мало известно, он не познан.

Истинно национальное и вообще уникальное проявляется в контексте. В фильме «Печки-лавочки» Василий Шукшин как бы метафорически подтверждает эту мысль. Менталитет россиянина из крестьян обнаруживается при перенесении его в иную, городскую среду, то есть в иное бытийное пространство. Так и с культурой, с кинематографом как его частью — национальное открывается, может быть, даже не в общеевропейском, а в общепланетарном масштабе.

Бичом нашего сознания, а значит, практической повседневности — творческой, политической — является наш инстинкт противостояния. Эту окаянность за десятилетие не переломишь. Судьба кинематографа непосредственно связана с судьбой Отечества. Перспектива российского кино — в культурном возрождении России.

Ретроспективный взгляд на российский кинематограф дает широчайший спектр личностей, близких мне. Однако для оттенения оставил бы крайние фланги этого спектра — Василия Шукшина и Андрея Тарковского. Оба, хотя и поразному, несут то, чем проникнута вся русская культура, — сострадание к человеку, эмоциональную заразительность, интеллектуальное воздействие на умы. У обоих личное, национальное выявляется через общечеловеческие категории. Но материалом одного была, скажем, глина, другого — плазма, один слышал звуки земли, другой — космоса. Шукшин — как бы сама русская традиция, а Тарковский — выплескивание за ее пределы, «прикладывание уха» не только к земле, осязание других природных стихий.

Это то, что пришло от общения с экраном. А если говорить о непосредственно человеческом, профессиональном влиянии, то всем я обязан моим учителям — Льву Владимировичу Кулешову и Александре Сергеевне Хохловой. По прошествии десятилетий я, пожалуй, мог бы сформулировать их духовные «инвестиции» в воспитанников (принадлежу к вгиковскому выпуску 1968 года). Она — внучка Боткина по отцовской линии и внучка Третьякова по материнской. Он — потомок тамбовских дворян. Оба

они были носителями подлинной русской культуры, ее могиканами. Почтение к наследию органично уживалось в них с открытостью к новому. Кулешов и Хохлова были островом человеческого целомудрия и очищали наши мозги от наслоений. К режиссуре учили относиться как к игре. Вначале их посыл я понимал как стремление к вымыслу, как облачение в яркую оболочку зрелищности. И лишь позже пришло озарение: в понятие «игра» они вносили пастернаковский смысл «гибели всерьез». Больше всего мои учителя ценили самоотдачу в творчестве, труд до изнурения. Но — чтоб никакого пота, пыхтения, поисковых «аппендиксов» в фильме не ощущалось.

О том, что Кулешов не воспринимался нами как мэтр, мы написали в письме по случаю его юбилея. Есть там такие строки: «Он не похож на профессора. Он, скорей, мудрый волшебник, раздающий добро легко и весело. Он добрый волшебник». Чего он желал, так это видеть людей счастливыми. Он считал, что счастье — самое достойное стремление человека, оно его возвеличивает и украшает. Если б Россия состояла из Кулешовых, путь к ее возрождению был бы куда менее тернистым.

Меня, живущего в Беларуси более четверти века, всегда подпитывала высота русской художественной культуры, хотя тот факт, что в творчестве мною завладел Тургенев, является чистой случайностью. Кто-то «случайно» вставил в план фильм «Отцы и дети», кто-то «случайно» перекинул тему на «Беларусьфильм». Повезло, что Евгений Григорьев и Оскар Никич выбрали меня. Базаров нравился мне всегда. Еще в 60-е — Базаров ведь тоже «шестидесятник», но прошлого века. «Герой надежды» называл его наш шестидесятник Евгений Григорьев. Со школьных лет я подсознательно чувствовал магию тургеневских образов. Сотрудничество с Григорьевым и Никичем, драматургами большой кинематографической культуры, сократили мне «опыты быстротекущей жизни». Мы все — сценаристы, я, операторы Настя Суханова и Владимир Спорышков, художник Владимир Дементьев, актеры — заражались сами и заражали друг друга тургеневской гармонией, ностальгической печалью. Тургенев — это русский дух, постижение именно русского человека и одновременно вход во врата человеческой природы. Кстати, если Светлана Рябова в роли Фенички — истинно тургеневская женщина, то о «русскости» я все сказал.

Потом мы с Григорьевым и Никичем, оператором Эдуардом Садриевым, художником Дементьевым «ушли» в пушкинские образы. Меня упрекали в том, что я оттеснил Дубровского на второй план, выдвинув на первый Троекурова. Эта вольность была вызвана вглядыванием в процессы современной жизни. Дубровский, который с одиннадцати лет воспитывался, как воин, как человек с навыками владения оружием, не пускает его в ход, отказывается от мести. Если хотите, это вариант русской вендетты. Для меня Дубровский несет Божье начало, счастье, о котором говорил Кулешов. Но он героичен, исключителен. А Троекуров — персонифицированное воплощение зла. Я считал, что сейчас надо научиться разглядывать зло.

В этой теме, как мне кажется, не обойтись без разговора о «русскости» русского актера. Из тринадцати картин, поставленных мною на «Беларусьфильме», в девяти снимался мой «талисман» — Владимир Яковлевич Самойлов. Мы с ним прожили в кинематографе большую часть жизни, я благодарен ему за доверие. Не однажды я пытался сравнивать представителей русской актерской школы и западной. Думаю, манере актера-россиянина свойственно выражать свое личное отношение к персонажу, оправдывая его во всем и, стало быть, очеловечивая. У лучших из них, у Самойлова в частности, эта черта — как предъявление нравственного счета к действительности.

Что еще добавить?

Умер Иосиф Бродский. Когда умирают Высоцкий, Шукшин, Тарковский и равные им по сиянию, становится тревожно. Их уход предупреждает о тяжелейших испытаниях нашего духа. А может быть, предвосхищает рождение нового гения? Может, в самом деле природа стремится к равновесию?

Это вековое, русское — если бы знать...

Толомуш Океев,
режиссер

Я был ребенком, когда началась война. Жил в сельской местности. У нас был один кинотеатр и фильмы были нашей мечтой, грезой. Мы смотрели каждый фильм по пять-десять раз. Когда мы, голодные, смотрели пышные застолья в «Кубанских казаках» — это было наше счастье. С детства я восхищался Крючковым, Кадочниковым.

И во сне я не мечтал, что стану режиссером. Кино для меня было таким же чудом, как горы Киргизии, как Иссык-Куль.

Я случайно узнал о существовании ЛИКИ в Ленинграде, закончил его и пять лет работал звукооператором, работал с Шепитько, с Кончаловским, когда они делали свои картины в Киргизии, и, наконец, поступил на Высшие режиссерские курсы. Я общался с великими кинематографистами, моими учителями были Иван Пырьев, Юлий Райзман, Леонид Трауберг, Михаил Ромм, Григорий Чухрай.

Русское кино — моя школа.

Наша профессия интернациональна. Мы должны быть единым пространством, иначе мне негде будет показывать свои фильмы, должны найти возможность культурной интеграции. Бог создал нас, чтобы мы жили в мире, создал разнообразие лиц и умов.

Ближе всех в русском кино мне Юлий Райзман. Никто не превзошел его в работе с актерами. Он сочетал в себе художественное и социальное начала и остался таким до конца.

Для меня в истоках русского кино — и Пудовкин, и Пырьев, и Тарковский. Разные они, но их искусство по-разному передает национальный характер — в манерах, в одежде, в походке, в пьянке, в злости и в доброте.

О многих можно говорить как об истинно русских художниках. Меня потрясает ощущение правды в поэтике Пудовкина, из моего поколения я восхищаюсь Тарковским, Германом — я думаю, у нас с ним схожие пристрастия: считаю, что художественный фильм должен быть документальным по достоверности, а документальный — художественным по мастерству.

Благополучие России для меня кровно необходимо. Для меня Москва — самый дорогой город в мире. Лучший поэт — Пушкин. Композитор — Чайковский. Все пользуются интеллектуальным богатством России, кроме самих русских, огрубевших сегодня в бесконечных разборках власти. Власть должна быть духовной. Нельзя доводить великий народ до унижения духа. А сейчас я вижу в России эрозию и природы, и людских душ.

Я молю Бога, чтобы в России было все хорошо, тогда и у нас, я верю, все будет нормально. Я получил от России все, и в 60-е годы она была для меня идеалом. Бог нас наказал разрывом с Россией, чтобы мы почувствовали настоящее одиночество и опомнились.

Ермек Шинарбаев,
режиссер

Вопрос о национальной принадлежности кинематографа дискутировался всегда. Раньше эти обсуждения имели чисто теоретический характер с конъюнктурным оттенком. Сегодня же эта проблема очень существенна. Мы наконец-то начинаем понимать, что кинематограф непременно должен быть национально ориентированным. Для того чтобы иметь свою аудиторию, привлекать более широкий круг зрителей других национальностей, а значит, быть спокойным за свое будущее.

Последние годы я долго жил в Европе. Видел, например, почти все современное французское кино. Могу засвидетельствовать, что слухи о его смерти были преждевременными. Оно процветает, и оно очень «французское», если можно так выразиться. Французская кинематография продолжает подпитывать нацию, и зрители отвечают взаимностью — ходят в кинотеатры, смотрят свои фильмы, думают о них и отличают от всего остального. Практика французского кино и дает подсказку, во всяком случае — лично мне, ответ на вопрос, который все время мы обсуждаем: «Что же нам делать?» Мне ясно: делать кино для «них», на вывоз — бесперспективно. Это мертвая идея. Запад можно удивить одной картиной, но ты все равно никогда не станешь для них своим, ибо там не родился, не вырос, не знаешь их жизни, не догадываешься, что им нужно. Сегодня. Сейчас. Привлечь внимание может лишь то, что ты снимаешь у себя дома, про себя, про жизнь своего народа со всеми национальными характеристиками. Это действительно всем интересно.

Сегодня, после «заграничной» жизни, я очень остро стал ощущать себя казахским режиссером. Хотя еще недавно не мог сказать достаточно определенно — а какой я режиссер? Учился в Москве. Родной язык — русский. Хорошо знаю культуру великой России. Но все-таки я — казах. Этим и себе интересен, и, надеюсь, другим. Сегодня, когда я думаю о том, что буду делать дальше, когда ищу сценарий, читаю книги, смотрю фильмы, то все больше и чаще ощущаю свою национальную принадлежность: ага, оказывается, у меня такая психология, такой менталитет. И я не хочу все это в себе гасить, наоборот, стараюсь, чтобы это расцвело.

Теперь, когда я приезжаю в Москву, то замечаю то, на что раньше внимания не обращал. Мне стало интересно наблюдать за феноменом «русскости» русской культуры, русского кино. Мне думается, именно здесь, в этой области находятся ростки будущего.

Понятие «русскости» для меня вообще чрезвычайно важно. В 1970 году я приехал в Москву и поступил во ВГИК, в мастерскую Бориса Бабочкина. Хотя я был тогда молод и глуп, но уже сознавал, что учусь у великого русского актера. Он все время преподавал нам уроки русского. Русского театра, русского актерского и режиссерского мастерства. Обо всем он рассказывал с точки зрения русского человека, русского интеллигента. Он воплощал в самом себе по-настоящему самобытный русский характер. И мы его боготворили. Он был невероятно изящным человеком. Это и был для нас образ русской культуры. Как он носил одежду, как двигался, как здоровался! Фантастическое изящество! Естественно, не заразиться этим, не впитать в себя соки такой культуры было невозможно. Он буквально влюбил нас в Островского,

Гоголя, Пушкина, Горького. Любви ведь тоже нужно учиться. В том числе и любви к другой культуре. Если ты полюбишь ее и поймешь, то сможешь потом глубоко осознать и свою культуру.

В этом смысле любопытная ситуация сложилась сегодня в современном русском кинематографе. Я видел не очень много фильмов, но даже по некоторым из них можно понять, что попытки подражания Голливуду обречены на провал. Настоящий интерес вызывают именно русские фильмы. Не те русские, где ряженые бродят по экрану и говорят на каком-то непонятном диалекте, а русские по сути. Картины, которые делают А.Герман, Н.Михалков, К.Муратова. Их фильмы разные. Стиль каждого своеобразен. Каждый владеет своей уникальной формой. Но фильмы каждого — это русское кино. Его не спутаешь ни с каким другим.

Хрестоматийным русским фильмом для меня является «Родня» Никиты Михалкова. Для казахов в этом фильме почти все странно. И прежде всего то, что герои говорят друг с другом крича. Для азиата это невозможно. Я не могу даже представить, что говорю со своей матерью в такой манере, а она кричит в ответ. Для нас это было бы оскорблением. А в «Родне» такое поведение естественно, хотя и забавно. Конечно, это всего лишь незначительная черточка русского характера, но она четко уловлена и артистично передана. Таких героев ни в одной другой кинематографии вы не увидите. Этим они замечательны и интересны.

Вообще я думаю, что все постсоветские кинематографии имеют одни и те же корни — русские. Все мы заражены русским кино. И слава Богу!

В подготовке материалов принимали участие А.Бобкова, Л.Донец, О.Сидоров, С.Тримбач

КИНОЭПИСТОЛЯРИЙ

Леонид Оболенский

САМЫЙ ПРОСТОЙ ВЫХОД

Л.Оболенский в фильме «Факт» (реж. В.Жалакявичюс). 1981

Открываю Брокгауза и Эфрона — огромное количество князей. Князь Оболенский такой-то, князь, князь, князь. Наконец, без слова «князь»: Леонид Егорович Оболенский — литератор, журналист, организатор Северного союза журналистов в Петербурге, редактор и издатель «Русского богатства» и «Мысли». В 1904 году передал журнал Михайловскому. Умер в 1905 году. За работой над какой-то статьей оборвалось сердце — мысль и строчка не были закончены. Я его застал и прекрасно помню.

Дед писал плохие просветительские, спенсерианские стишки под псевдонимом Матвей Красов. Есть у него и повесть о крестьянине Бородаеве. Очень интересная повесть. История в ней такая: мальчишке, то есть моему деду Леониду Егоровичу, сыну помещика, нужно было сделать парту. Отец мальчика, князюшка (мой прадед, значит), вызывает лучшего своего столяра и говорит: «Сделай мальчику парту». Столяр сделал. Мальчик сел за парту и сказал: «Мне неловко, так я плохо буду сидеть!» Вызвали столяра и били на конюшне до полусмерти. А столяр-то был молодой и бойкий. Он у-бе-жал. А когда барин вышел с собачками на охоту, прогремел выстрел, и мимо барина просвистела картечь. Поймали стрелка. Оказалось — столяр. Загнали его на каторгу, ибо убийства не произошло. И только после освобождения крестьян, пишет дед Леонид Егорович, когда все изменилось к лучшему, когда свобода засветила и т.д., пришел к новому барину мужик — немолодой, седой, вольный. Он сказал: «Барин, у тебя земли залежные, необработанные, видать, тебе

Подборку писем Л.Оболенского открывают фрагменты из его воспоминаний, сохранившихся в архиве редакции.

неохота этим заниматься, хозяйство у тебя в полном развале. Не продашь ли ты мне землю?» — «Ради Бога, а что денежки, что ли, есть? Сколько дашь?» — «Да дам-то я хорошую цену, настоящую дам. А вы, значит, грамотные стали, журнал печатаете, я его читал, хороший журнал. А парту ведь это я вам тогда сделал». «Кто вы? — спрашивает барин. — Фамилия ваша?» «Фамилия моя — Бородаев. С каторги я убежал. Золото мыл. Намыл. Теперь вернулся домой. Воля нам вышла, надо хозяйство вести». Такая вот история. А прадеда-то моего лишили всех званий и привилегий за зверское отношение к крепостным. Не только бил, но и терзал людей. Леонид Егорович уже никаких званий не имел. Был типичным народником. Имение его тяготило. Льва Николаевича оно тоже тяготило. Никак он не мог с ним разделаться. Так и помер помещиком. А мой дед думал-думал, куда бы имение девать, да и продал Бородаеву.

Когда ваш покорный слуга выдержал в Нижнем Новгороде экзамен в лицей — был такой нижегородский дворянский институт типа лицея с пушкинской формой, красный воротник, черный сюртучок, — выдержал на пятерки, меня не приняли по конкурсу. Сын разночинца — без звания. Я был страшно огорчен: Оболенского не приняли, а моего друга Димку Фурдуэ — сына директора банка — приняли. Ну тогда отец мне сказал: «Пошли все Фурдуэ к чертовой матери — пойдем в демократическое учреждение, в гимназию. Там ты больше наберешься». Так вот: родился в Арзамасе, а жил в Нижнем.

Я жил на Урале. В шестнадцать пошел в Красную Армию добровольцем. Год мне еще не вышел. Но в семнадцать меня бы Колчак забрал, а отец у меня был большевиком. Он сказал: «Ну что теперь делать? С матерью останешься? Колчак придет, тебя мобилизуют, ты что, против меня воевать будешь? Это неправильно!»

А из части меня послали в командировку. Приехал в политотдел и встретил там Кулешова. Он получал какой-то пропуск. Он меня увидел и говорит: «Хорошенький мальчик. Из тебя, наверное, натурщик выйдет».

Кулешов дал мне письмо в Москву, к Гардину. А Гардин — это великий режиссер. Он был тогда начальником киношколы. Гардин пришел к Луначарскому и сказал: «Кина нет — все разбежались. Анатолий Васильевич, давайте делать школу. Я буду учить». — «Кто там еще?» — «Кулешов». — «Кто еще?» — «Туркин, сценарист». Собрались такие ребятишки, крепкие. Все они приняли революцию.

Блок принял революцию, Петров-Водкин принял, Брюсов, а вот Зинка Гиппиус не приняла, уехала. Ей революция не понравилась.

У Кулешова я был актером, оператором, художником-постановщиком. Делал все.

Снимали на фронте. У солдат настроение немножечко бздюловатое, а Кулешову и Тиссэ их надо снимать. Раньше воевали-то цепями: тут цепь лежит, там — цепь. Это в Отечественную стали воевать по-другому. А на гражданской — так. Сидят солдаты с ружьями, и надо их поднять в атаку. «Вперед пошли!», «Да здравствует революция!» А они лежат. И этот латыш, Эдуард, говорит им: «Вставайте, я снимать вас приехал, а вы лежите». Кулешов кричит: «Ну давайте, давайте». При этом идет пальба пулеметная, а эти двое поднимают в атаку: Кулешов с маузером, а Тиссэ с треножкой — стрелять он не может, он снимает: тыг-дыг-дыг-дыг-дыг. Искусство с опасностью для жизни. Великолепное искусство.

...Я же был в Москве удачливым мальчиком. Ужинать — так в Метрополь. Тогда еще существовал авторский союз: постановочные бежали, бежали со всего Советского Союза. И мне что-то набегало за какую-то дерьмовую картину. Раз в шесть больше, чем зарплата. Вот так. Ну и жил такой свистун. А потом как взяло меня, как начало водить[1]. Многие метались и говорили: надо что-то делать, надо что-то делать, друзья. А какой-то работяга в бушлате на проперженных нарах сказал: «Бери кайло

[1] В 1944 году Л.Оболенский был репрессирован и попал в сталинские лагеря, где отсидел до 1948 года. В 1949—1952 годах был на поселении в Сибири. — *Прим. ред.*

да вкалывай, рубай ее, голубушку земличку, иначе ведь чуху не дадут — зафитилишь». Самый простой выход. Не надо ничего усложнять, надо брать кайло, работать, и тогда получишь кусок хлеба и хорошую баланду, да еще с добавкой, и будешь сыт. А не выработаешь свои двадцать шесть кубов, тебе просто жрать не дадут. Вот какую школу я прошел.

Трагедия художника не в том, что его принуждают служить пропаганде, а он думает, что свободен и являет собой огромную ценность, о которой надо сделать запись в банковской книге, а в том, что художник может быть никому не нужным — нет спросу. Художник обижается и уходит в свой лес. Там он произносит монологи, но искусство кончается. Потому что в лесу художника никто не слышит. Художнику нужна смелость, чтобы идти буквально по лезвию: он может скатиться в нелепость пропаганды, ее пустословие, может улететь и в неверные высоты формотворчества, но он идет, он видит свой мировоззренческий путь, и каждый его шаг — приключение, риск. Есть в этом что-то французское.

...Рубен Симонов удивительным был режиссером. Вместе с Вахтанговым он заделал такой театрик, который до сегодняшнего дня остается театром. Рубен говорил: «Вот когда берешь роль, помни, что в тебе, как в личности, есть задатки и ангельских, и сатанинских черт. Если ты играешь черта, найди этого черта в себе, раскопай и раздуй. Тебе разрешается на один спектакль, и будешь бесконечно страшным злом, ибо у зла нет конца. Если тебе нужно играть ангела — найди в себе ангельские черты. Тебе это тоже разрешается на один спектакль, и у тебя вырастут крылья, и ты будешь порхать, как ангел. Но никогда не придумывай, не наращивай, оставайся собой, неси свое, и мы тебе поверим. Поверим, что ты такая сволочь или что ты такой ангел. А если будешь притворяться, как говорят актеры, «прикидываться добреньким» — ничто не поможет и никто не поверит».

Я снимал с Рубеном картину, которая не вышла на экран. Она оказалась неинтересной. Сценарий был нелепо написан, очень формально. А трудились мы хорошо. Фильм назывался «Побег Кропоткина». 1927—1928 годы. Начало звукового кино. И мы хотели использовать звуковой трюк, который решил судьбу Кропоткина: играет скрипка или нет, слышно звук или не слышно. Ради этого трюка была совершеннейшая свиная чушь и мура в течение нескольких частей. Но все делали по правде. Синельникова играла великолепно. А трюк был такой. Музыкальная фраза на скрипке — сигнал к побегу. Скрипка — это значит извозчик готов и ворота Петропавловской крепости открыты, бросайся в них и беги.

Петр Алексеевич гулял. А старик был натренирован, он делал невероятнейшую гимнастику в камере. Вдруг звук скрипки. Он стал подходить к воротам все ближе и ближе. Наконец нужная фраза. Форте! Ворота открыты. Зная, что они открыты, Кропоткин рванул — раз — и солдат в уже закрытые ворота ткнул штыком и не мог его вытащить.

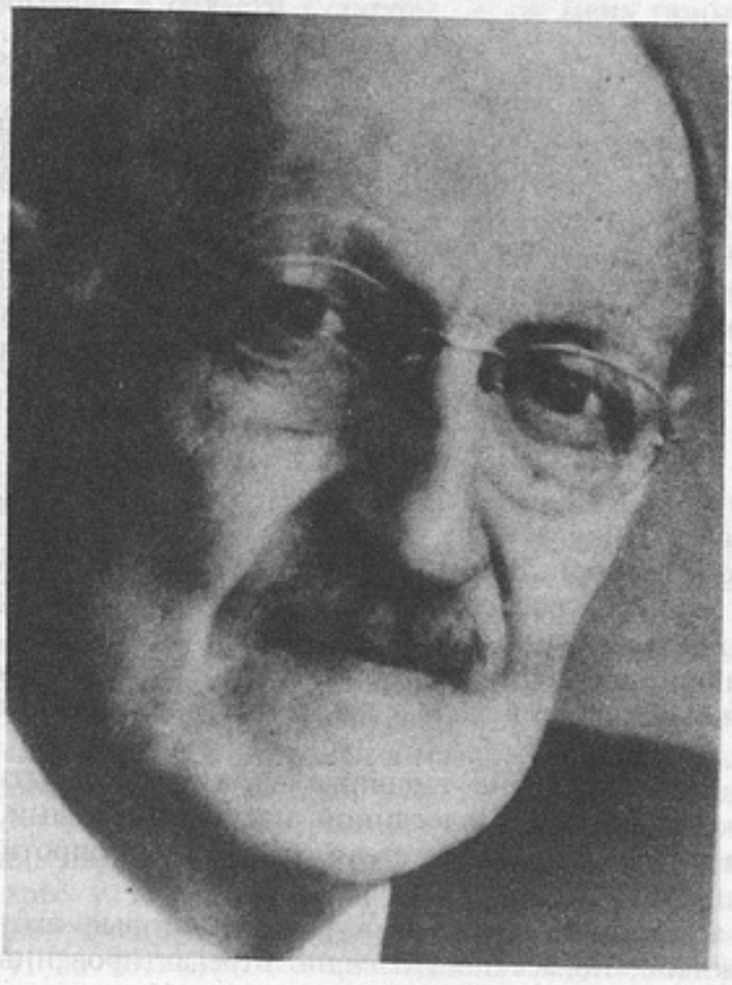
За воротами стоял извозчик, и была великолепная para de cue, цилиндр. Кропоткин уехал. Его искали в Финляндии, а он в это время шикарно обедал у Данона, было великолепное застолье с друзьями. Он сбрил бороду. Буйный старик.

Кропоткина играл этот, как его, забыл фамилию, который в Пролеткульте, его еще Ленин ругал?.. Похож был невероятно. Такой же лохматый.

Записано корреспондентом «ИК» в начале 80-х годов, во время съемок телефильма «Подросток» на «Мосфильме»

Леонид Оболенский

«СУНДУК ВОСПОМИНАНИЙ»



Это не мемуарные зарисовки Леонида Леонидовича Оболенского. И не статья о нем. Это — его письма, вернее, фрагменты нашей с ним переписки, которая началась в июле 1988-го и продлилась немногим более года[1].

7 июля 1988 года

Здравствуйте, уважаемый Леонид Леонидович!

Ради Бога простите за беспокойство, за это обращение к Вам. Я долго не мог решиться на это письмо. С огромным уважением и поклонением отношусь к Вам, и именно это мешало — да и мешает — обратиться к Вам с просьбой. [...]

Когда я впервые подошел ко ВГИКу — а было это лет пятнадцать назад, — я тогда боялся даже войти в это здание, которое было для меня каким-то недоступным храмом, недостойным моих ног. Почему-то мне тогда казалось, что в кинематографе и поныне сохранился тот дух энтузиазма, самоотверженности и влюбленности в кино, который царил в 20-е годы.

Сейчас, когда ВГИК уже позади, я как соискатель аспирантуры начинаю заниматься актерскими школами 20-х годов, чтобы через эту работу хотя бы попытаться отдать дань и тому времени, и своей юношеской восторженности, и тем людям, которые, по сути, создавали наш отечественный кинематограф.

---

[1] Подготовка текста, публикация и комментарий Вячеслава Маясова.

Как понять эту тайну 20-х годов, тайну того незабвенного времени? Каким оно было, это время? Какими были эти увлеченные и жизнелюбивые люди? [...]

Уважаемый Леонид Леонидович! Кому, как не Вам, дано пусть не приоткрыть эту тайну того неуемного, непостоянного и светлого времени, но хотя бы поделиться своими воспоминаниями и впечатлениями об этом периоде нашего кинематографа, об этом торжестве фантазии, творчества — высокого человеческого духа. О людях, с которыми Вам довелось жить, работать и творить...

Написав письмо, я все-таки не смог его отправить сразу. Оно пролежало у меня в столе с неделю, и только потом я, не перечитывая, отправил его.

Недели через две неожиданно получаю телеграмму: «ВАШЕ ПИСЬМО ШЛО ДЕСЯТЬ ДНЕЙ СРОЧНО ГОТОВЛЮ ВОЗМОЖНЫЙ ВАРИАНТ СТРУКТУРЫ И МАТЕРИАЛ УВАЖЕНИЕМ = ОБОЛЕНСКИЙ».

Это было непостижимо — одной телеграммой подтвердить получение моего письма, извиниться за невольную задержку ответа (а вина-то была в этом моя, струсил поначалу, не отправил сразу письмо!) и выразить готовность помочь совершенно неизвестному человеку! Эта телеграмма сказала мне о Леониде Леонидовиче гораздо больше того, что я о нем знал и слышал.

25 июля 1988 года

Уважаемый Вячеслав Николаевич!

Посылаю Вам мои заметки. В них, как я вижу, довольно сумбурно опрокинут материал из моего «сундука воспоминаний». Материал не развернут в последовательности. Но мне хотелось бы, чтобы Вы прочитали «интонацию, несущую мысль»: все в движении. Лишь оно определяет действительность. И по нему мы разгадываем предмет, все время изменяющийся. И себя, в упорядочении всплесков и перепадов — в поток.

Мне трудновато сейчас активно вмешиваться в гущу событий. Я обречен на неподвижность после операции, сделанной наспех молодыми людьми, еще не «Елизаровыми». Да к тому же и возраст — 86 лет. Устал сопротивляться всяческим бедам.

Окно в мир — ящик телевидения и журналы, которые охотно сервирует мне библиотека. Мир живой, но все-таки изрядно отредактированный.

Вот и получилось мое выступление бесформенным. Но, мне кажется, все-таки на тему.

Вы, наверное, ждали большего. Но, видимо, сказывается натура моя. Я не коллекционер, а путешественник. Иной раз с прекрасными, неповторимыми попутчиками, иной раз — в одиночестве, порой суровом. Хотелось бы быть ко всему ближе. А то ведь и письма идут по неделям, а до Москвы — 10 суток!

Сибирь...

Без школ и «школок» 20-х годов — не обойтись. В них, как в зеркало, смотрится время. Значит, не о школах и звездах речь, а о времени, породившем их. Или — «они во времени». В чем-то схожем с нашими днями по напряженности и разноцветию.

Обращаюсь к мысли Ключевского:

«...изучаем то, что в прошлом не проходит, как наследство, как урок, неоконченный процесс, как вечный закон...

...Изучение исторических сочетаний и положений, где-то, когда-то и для чего-то сложившихся в нашей или другой стране, нигде более не повторяемых и не предвидимых. Зачем?.. Мы хотим знать, по этим сочетаниям и положениям, как раскрывалась внутренняя природа человека в общении с людьми. И в борьбе с окружающей

природой. Хотим видеть, как в явлениях, составляющих содержание исторического процесса, человечество развертывало свои силы...

...Чтобы знать *свои* силы и внутренние свойства, дабы по ним строить свою земную жизнь». (Цитирую по «Юности», 1988, № 1.)

В нашем случае — чтобы понять тайну того незабвенного времени.

Она — во внезапном открытии возможностей. Вспоминаю, когда-то, будучи в гостях у А.В.Луначарского — он приглашал деятелей культуры к себе, в «потешный дворец», угощал морковным чаем с крупицей сахарина и каким-нибудь новым открытием или событием в области культуры, — он меня приметил как балетного «мима», не зная, что я отплясывал на эстраде, потому что школа кинематографии (ныне ВГИК) и коллектив Кулешова не кормили. «Степешку» надо было зарабатывать на стороне. Борис Барнет боролся в цирке под маской, как «чемпион Дании», Всеволод Пудовкин, химик по образованию, конструировал духи «Сон эльфа» и продавал их на Сухаревке или менял на пирожки с кониной. Комаров преподавал гимнастику в системе ГУВУЗа. Однако к тому визиту в Кремль мы были уже в кино. Я собирался ставить «Тамань» Лермонтова. Луначарский мгновенно загорелся: «Герой нашего времени»!..» — и целая импровизационная лекция об авторе и о том, что герой трагичен, ибо подобные рождаются чуть раньше своего времени.

— А как же мы, молодые?.. Тоже судьба наша трагична?..

— Нет, — ответил он. — Ваше время наступило. Завоевано! Вам, молодым, его осваивать.

Добрый завет мне на всю жизнь.

Вот и осваивали, кто как мог. По мере сил и дарования. От Михаила Чехова в студии МХАТа до Вани Чювелева и Люды Семеновой в «балагане» у Фореггера. Все могут! Свобода, равенство!.. Да еще «поведенческая» психология. «Если зайца бить, так и он научится спички зажигать». Каждый может стать Моцартом! Выучим если не в консерватории, так у Гнесиных. Если не в школе кинематографии, так в школе Чайковского либо в группе Кулешова! Желаете в балет? Пожалуйста: школа Нелидовой, Элирова, Мордкина — Шаломытовой, «Драмбалет» (оттуда Мессерер), балет Лукина, Голейзовского! За червонец в месяц станешь Балашовой или Гельцер! Хочешь быть актером театра — каждый может стать. Свободный прием в студии при всех театрах — хоть к Мейерхольду, хоть к Таирову. Либо овладеешь биомеханикой, либо научившся говорить нараспев и двигаться, как в пантомиме или танце, дель арте у Кулешова — и ты, как кинонатурщик, будешь «иметь готовый набор знаков чувств и выдавать их по требованию режиссера». Так просто. И общедоступно! И во ВХУТЕМАСе ты сможешь научиться не рисовать, а конструировать из палочек и проволоки нечто вроде самолета. Он не полетит, но зато выразит твою мечту. Или построить из этих палочек башню, которая развалится, как в свое время вавилонская...

А вот Шухов сооружает металлоконструкцию превыше Эйфеля. Делает ее для радио, для «газеты без бумаги и расстояний». Инженер, а не «футурист» и не яркие разноцветные кубики, декларации и стихи «дыр-бул-шир».

Вот разница между строительством нового и декадентской попыткой *самоутверждения* хлесткостью неосуществимых фантазий. Далеко не новации. Эта волна схлынула, кубики кончились быстро, ибо шли они из другого мира.

Маяковский порывает с футуристами и возвращается к форме русского стихосложения «слово-тоники», взламывая «немецко-латинскую версификацию» Ломоносова, его «слого-тонику».

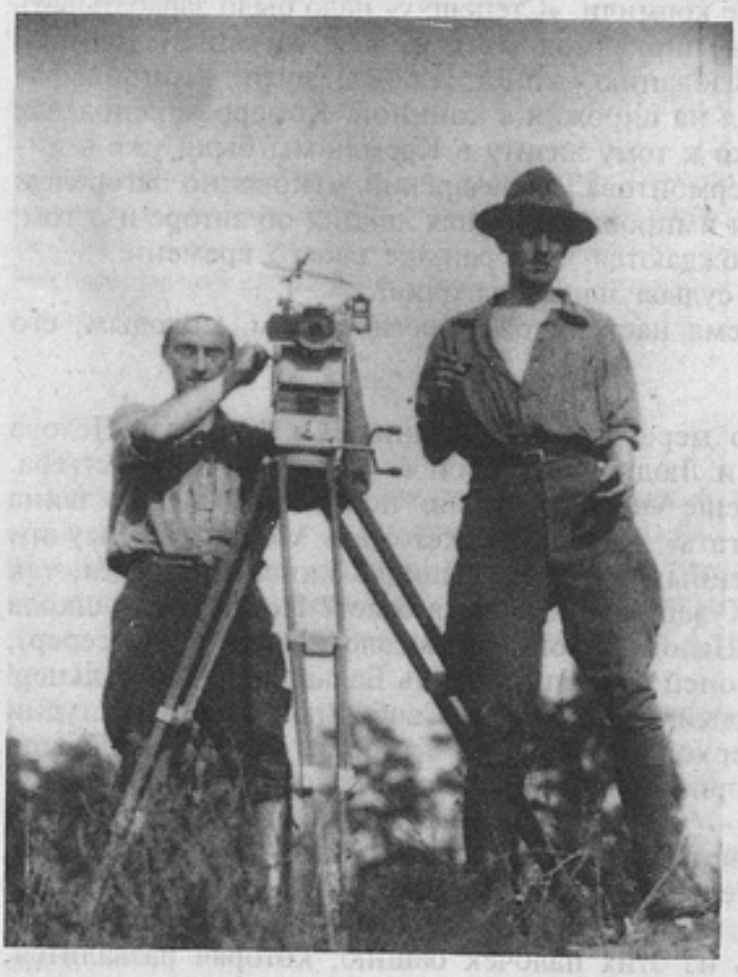
Мейерхольд после «театра на площади», театра плаката, закономерно и последовательно идет к «Даме с камелиями». [...]

Так духовное богатство истинных художников и страстное желание понять глубокие корни революционных перемен дали результат не удовлетворения честолюбия, а полного, честного *самовыражения.*

У тех же, кто символами и иероглифами пытался прикрыть испуг перед событиями, дабы самоутвердиться в качестве носителей будущего, быстро увяли крашеные кубики. [...]

Кулешов напрасно обрушивается на Эйзенштейна за «Старое и новое»: «Фильм не советский, ненужный народу!», а получилось, что фильм в сегодняшний день! Помню, как на юбилей Эйзенштейна Марфа Тимофеевна Лапкина привела дочку, окончившую «высшее», посмотреть, как мать пахала на корове. И как радовались «кооператоры» первому сепаратору! Эйзенштейн это новое открыл для себя в поисках объекта съемки и, обнаружив на селе «идиотизм деревенской жизни», вышел на рубежи... нашего времени!

Если протянуть ниточку Ключевского, его «наследства» в наш день, то Игорь Ильинский, смешной «закройщик из Торжка», форте-лист и кривляка, в его последние годы работы в Малом, умудренный кинематографом, делает [...] телеспектакль «На всякого мудреца». Он же в роли Крутицкого. Хитрющего умницы и негодяя. Без всякой шаржировки (не то что у Товстоногова!). А как режиссер, знавший кино, так умеет повернуть мизанкадр и так монтировать, что Глумов свой монолог говорит *мне* (! — из ящика телевизора) и миллионам. И кое-кому — с каким укором! Жаль, что мало об Игоре вспоминают. Путь от Мейерхольда в Малый он, умница, прошел с блеском!



Л.Оболенский на съемках своего фильма «Эх, яблочко...»; слева оператор Б.Франциссон. 1926

Вот так, в историческом ходе прослеживая, как декларации одних (задиры всегда слабы) становятся уделом музея или архива, а упорный труд художников по призванию венчает их признанием времени.

Мне кажется, что в таком аспекте показать движение от восторженных всплесков вседозволенности — к выбору путей глубокого осмысления себя и своей ответственности, к творческому *труду*, обогащающему наш стиль, можно плодотворно разработать тему. Ибо наше «до» и «сегодня» не разорваны.

Равно как современное, «звуковое» кино и кино «молчащее». Не новое и не старое. А качественно, диалектически другое. И это «кажущееся» другое есть не что иное, как *расширенное* пространство художественного образа. [...] А если пространство, то, значит, и время.

Если ранее, в кинодраме (рассказе о действии действием) слово, титр воспринимались литературно, синэстетически кадру и монтажу, то в звуковом — это *интонация*. Не только действие, но и сильнейшее воздействие! Рубакин, в его «супра вербальном» чтении называет интонацию, связывающую слова в мысль, звуковым жестом. Эйзенштейн повторяет, обогащая: «Интонация — сконцентрированный жест. А мизансцена — жест, выброшенный в пространство». Вот эта совокупность слова, действия и поступок персонажа и есть расширенное пространство для конфликтной ситуации. И вертикальный монтаж — это уже не последовательное склеивание, а комплексное обрушение воздействия. К тому же возможность «вертикального» участия авторской мысли или комментария. Как это раздражает литературоведов! Но радует зрителя — здесь взаимодействуют интонационно авторская оценка (первоисточника) в споре с трактовкой и моим согласием или несогласием! Соавторство полнейшее. Оно всегда было и будет.

И все это — развитие диалога двух открытых систем: произведение и зритель. [...]

Нужно быть очень осторожным, выбирая символы абстрактных понятий, как любовь, справедливость, война. Иначе символ обретает пустую форму и, холодный, рассудочный, эстетически мало содержателен.

Малопосвященному зрителю предполагается довоображать. И вспомнить Канта: «Воображение как продуктивная способность познания сильно в созидании как бы второй природы, из материала, который дает первая» (Кант. «Критика способности суждения», с. 86, 87). Да. Это так. Но ведь эта «вторая природа» далеко не то, что «недодала» первая. И если присочинять к ней свое, произвольное, то может получиться кентавр, получеловек или сфинкс.

Вторая творится в первой. Более того, в структуре они совокупны.

Плеханов: «...Та форма искусства, которая дает нам конкретное вместе с абстрактным, — несовершенна в той мере, как живой образ обескровливается и бледнеет вследствие примеси абстракции». Повторяю, русский символизм оценивался критикой как декадентское явление, как результат растерянности от надвигающегося нового.

Итак, радость первооткрывателей, дебюты «освоения времени» разрушением храмов («не сохранились») посягали и на разрушение храма искусства, если бы [...] не решительный поворот на съезде психологов 30-го года. Художники получают прямое направление к раскрытию нового человека. Как элементарная частица проявляется во взаимодействии с системой. Аморфное, лишь обозначенное, вступает в предметный мир действительности, как соучастник творения оной в диалектическом процессе бытия, так и Человек выражается в двуединстве сокровенного «Я» и его социального бытия, как личность, особь, неповторимая в системе содружества целого.

Оказалось, что для образного выражения этой огромной темы недостаточно изучить набор выразительных поз, биомеханики и отношения углов и кривых на холстах. Нужно прежде всего глубоко всмотреться в структуру этого двуединства. И говорить не доводом плаката, а образом искусства. (Плеханов в письме Горькому. Есть в старых изданиях. Ныне опущено, потому что повод письма — критика горьковской «Матери» — расходится с оценкой повести В.И.Ленина. С водой из корыта вылили ребенка. Письмо цитирую на память. Его учили в первые годы ГТК — ВГИКа: «Дорогой Алексей Максимович! Изучить марксизм приятно и полезно, но из этого не следует Вам менять свой язык художника, язык образа на язык довода, язык проповедника. Оставьте довод нам, пропагандистам, а сами оставайтесь художником». Если бы Плеханов дожил до наших дней, он обнаружил бы неожиданное: образную публицистику документального кино!)

Чего же недоставало нам, натурщикам и биомеханикам?

Оказалось, что учиться надо было не вставать в позу, а *захотеть* встать! Пойти, сказать. *Потребность* акта. Посыл к нему. Только он вызывает суггестию зала.

Помню, Гардин рассказывал о своей работе с В.Ф.Комиссаржевской. В спектакле «Нора». После диалога с ней, оскорбительного для нее, гадкого, он уходит со сцены. Уйдя за кулисы, слышит аплодисменты. Думает: «Вот хорошо играл!» А потом соображает: «Негодяям публика не аплодирует...» Так что же происходит? Как-то спрашивает Веру Федоровну: «Что Вы делаете, когда я ухожу от Вас?»

— Я?.. Ничего не делаю... Мне просто... так становится легко и хорошо!

А вот пример из моей практики. В фильме «Молчание доктора Ивенса» я в роли инопланетянина. Как мне себя вести? Я — коренной землянин, как воспринимаю я Землю, «не я, а он»?.. И вот замечаю, что моя дочь, со мной прилетевшая на планету Земля, все время в руке держит небольшой камень, «голыш»... Не выпускает из руки...

— Зачем? — спрашиваю.

— А у нас... там... таких уже нет...

Да! Таких нет! Мы старше... но нам мила мягкость контуров, холмов, а не скал... Так что же это? И я понял — ностальгия! Спасибо — Жанна Болотова, чудесный партнер! И вспомнил я детство. Среднюю полосу России, ее мягкость, речку Тешу вспомнил, сидя на камнях горячих на берегу Черного моря. И стал подлинным инопланетянином. Играть не надо. И о позах не думать, просто — быть!

Вот и ушли мы от Кулешова, «беглецы», как он нас называет, в поисках себя хотя бы в элементарном психологическом ликбезе, чтобы научиться хотеть, предложенное желание делать своим, научиться хотеть действовать и понимать, почему так хочу.

Жить, а не представлять.

И не плутать в дебрях символов...

(А теперь личное: может быть, хорошо, что у меня сломана шейка бедра, и я второй год не могу даже с костылем ходить. Хорошо, что «новая волна» идет мимо меня... Сильно от нее припахивает давно пройденным этапом. Извините. Не могу ходить. И мои отказы не обижают тех, кто предлагает мне работу...)

Ваш Леонид Оболенский

Леонид Оболенский. Начало 20-х годов

Письмо это я получил 5 августа, ответил не сразу — не разобрал еще, с кем состою в переписке, мне бы такую четкость, обязательность в делах. Стыдно. Ответил только 17 августа, а 21-го получаю еще одно послание Леонида Леонидовича.

11 августа 1988 года

Уважаемый Вячеслав Николаевич!

Я отослал Вам письмо мое 25 июля. Сегодня пишу — уже 10 августа. Либо Вы не получили моего путаного послания, либо оно настолько запутано, что и кончиков не найти, за которые потянуть ближе к теме.

Этот исторический ход в моем возрасте да еще в наши дни для меня естествен. Может быть, он Вам помешал? Если так — то все же жду ответа. Потому что мне пришла пора заняться архивом. Основное — документы — пропали в войну. (Жил я в Жаворонках — а в Вяземах были немцы! Я — в ополчении...)

Значит — все восстанавливаю по памяти. Как свидетель, пока еще живой. Вот и интересно мне проверить себя, не «заносит ли» меня в сторону от предмета. (Подумать только: получил письмо от балерины, которая вспоминает 20-е годы и нашла мою фамилию в составе «Свободного балета» Лукина! Пришлось будоражить память!..)

Про кино 20-х — часто мимо существенного: ведь производства-то, по сути, не было. Не было пленки. Отдельные «пробы пера». Ведь кулешовскую картину «На красном фронте» печатали на пленке, изготовленной дома инженером Минервиным! Операторы использовали прошлые запасы.

А кинотеатры *ломились от публики*!

Это вышли на экраны *резервы прокатных контор*, реквизированных, но и кое у кого — *скрытых*. Проходили через руки «перемонтажа» и с вкраплением новых титров. (Отсюда Сергей Васильев — его работа.) И слова о кино, сказанные В.И.Лениным Луначарскому, о том, как составлять программу: «...Зрелище. Только чтобы без контрреволюции и порнографии...» А как же «кино — самое важное»? Да. Это сказано на Совнаркоме, когда голосовали за электростанцию на гидроторфе. Оператор Ю.А.Желябужский снял научно-популярный фильм о гидроторфе. И в при-

сутствии Желябужского В.И.Ленин сказал Луначарскому: «Вот!.. Пожалуй, кино для нас самое нужное из искусств!»

Теперь эти слова повторяет любой дебютант, полагая, что они сказаны и в его адрес! Защищает свои эстетические позиции. *А не про него сказано!..*

Вот и вынесло меня в письме к Вам на ретроспективу. А то ведь, пожалуй, новое может оказаться забытым старым.

Живое в трагическом вопле, от давящих умозрительных систем. В экологии живое, «по антропогенным причинам» убивающее себя! Нам — художникам — брать на себя бремя доброго лесничего — лесовода. В семени срубленного дерева — его возрождение к совершенству. Ведь улучшение (опыт) заложено в семени и ждет своего часа. Так надо готовить почву для всхода. Не по вероятности — а закономерности.

Словно от боязни погрешностей, может быть, сомнения у художника? Не надо. Это неуместно. Не надо усилий ломать лбом стену и искать новую «стилистику». Надо понять, что разрушительные силы составляют единое целое с созидательными. И человек — порождение этой самой двуединой сути в поисках закономерности. И тревогу пусть он лучше сублимирует в художественном творчестве, глубоко разрешая этим проблемы действительности, часть которой он сам.

Вот и потянуло меня на историю — «отойти, чтобы дальше прыгнуть».

Еще раз прошу, если я «напорол» чепухи, скажите. [...]

С уважением к Вам и в ожидании

Ваш Леонид Оболенский

1 сентября 1988 года

Уважаемый Вячеслав Николаевич! Все о том же, но подробнее.

Я совсем забыл включить в план нашего диалога один первоисточник по истории, с которым меня, в свое время, познакомил Эйзенштейн. Это «Социология Стиля» Винера. Пожалуй, пригодится.

Автор исходил из положения, что любая общественная формация за исторический период своего развития естественно проходит фазы становления, расцвета и упадка. И в каждой фазе, в системе человеческих отношений возникают и меняются оценки вещей и явлений. Меняются запросы. Так, прослеживая разные исторические эпохи, он наглядно обнаруживает в искусстве, в творческом выражении времени и три стилевых признака, повторяющих историю: первый — как бы *структивный* стиль, фундаментальный, полный потенции роста. Затем в период обогащения стиль становится щедрым на украшение структивных форм — орнаментальным. И наконец — декоративный, когда все скрыто за внешней формой украшательства. «Декорацией», скрывающей распад. Искусство маскирует внутреннюю пустоту.

Отсюда складывается и сознание, психология художников. Созидателей, украшателей и, наконец, «декораторов». Так на примерах прослеживает Винер античную Грецию, Европу — от ранней «романики» до поздней готики, пытающейся «достать рукой до неба», дабы утвердить папскую империю. Но рука оказывается короткой. Приходит реформация. И Ренессанс — опять новая структура! Эпоха мореплавателей, торговли, ремесел...

Художник свято верит в устои своего поколения и выражает его духовную суть. Но в период неустойчивый или кризисный, переходный — он в растерянности! Прячется за символы вместо действительности, выражаемой в образе. Теряет прямую связь с нею, хотя и уверен, что живет ею. Нет. Он держится за старое и, не поняв нового, пугается и часто объявляет, в порядке самозащиты, что его символизм — это новаторство! Тогда как это — спад. И декаданс. Я уже говорил Вам, что футуристы, порожденные у нас распадом буржуазного общества и царизма, ушли от реализма в схемы, плакаты, псевдоконструкции. И... предложили все свои беспредметные поиски грянувшему Октябрю. Да еще и «пролетарской культуре»! Но, не принятые, — угасли.

Однако были и сильные, непреходящие личности. Скажем, как Чехов, следом за Щедриным. Если Щедрин давал острый гротеск распада, резко критический, Чехов уже почуял «комедию гибели класса».

Увидев в МХТ «Вишневый сад», Чехов удивился: «Я же написал комедию, а вы...» Его не поняли. Он шел дальше, видя гибель системы, и разрабатывал принципы психологического комизма, давая право комическим персонажам пережить трагедию... Уезжает на Сахалин, чтобы воочию убедиться и узнать «...за что их?..».

Чехов и Щедрин, крупные личности, вошли в историю глубоко. Сильные. Они с нами и по сей день. А вот Арцыбашев, Вербицкая, Бальмонт да и Андреев частично близки к поэзии «скрым-тым-ным», Казимиру Малевичу, который рисует схемы людей, их символы как некий миф о человеке.

А сегодня нужен не миф, а человек.

Так вот, не надо теряться перед действительностью. А то ведь, пожалуй, искусствоведы наши (и киноведы) ныне склонны капитулировать перед разрушительными тенденциями «модернизма». Бороться с такой тенденцией надо будет не за «новый стиль», а за человека. За его спасение. В драматической ситуации, когда бесконечность развития человека и мира поставлена под сомнение, значим, может быть, даже не просто человек, но и сообщество людей, в котором каждое «Я» берет на себя всю меру ответственности за мир в целом. (Читал «Пожар» Распутина, «Печальный детектив» Астафьева, «Зубр» Гранина да и «Плаху» Айтматова.)

Задача многотрудная — показать рождение Человека в человеке. И не острить и забавляться в поисках реабилитации «элитарности» (для какой элиты?). Вряд ли плодотворно...

А теперь об именах и звездах. Вы часто вспоминаете Михаила Чехова. Он снялся в фильме Протазанова «Человек из ресторана». Со звездой того времени В.Малиновской[1]. Встретились две школы. Миловидная барышня умела «представляться» на любое предложение режиссера. А Чехов мог быть послушным только своему «сквозному» действию и волнению. Кинематограф это сквозное резал на куски — кадры. Никак «в круг» (по Станиславскому) не войти! Выглядел ординарно...

И В.Малиновская, и М.Чехов уехали за рубеж. Чехов в Америку, в надежде на кино. Но... там нужны звезды. А звезде — продюсер. Так и остался не у дел, хотя уже и назывался по-американски Майкл Тшешхоу. Не получилось и с Малиновской... И Стэн[2] не прошла по модели «стар». У нас была при деле, хороша. Коваль-Самборский[3] быстро понял беду и вернулся домой. Так же, как Эггерт[4]. Но... уже «прилип к имени банный лист»... — не доиграли до конца. [...]

Временная победа «театра представлений» в первые годы после Октября опять-таки от внутренней неготовности мастеров говорить о действительности. Легко писать плакат! Актеру — кричать «темпераментно» и делать выразительные движения, вписываясь в сценографию. И стать актером, да и режиссером, как я уже писал, очень легко. Нужно лишь освоить технологию. Как у Фердинандова[5] в его Опытно-героическом. Под счет метронома в нужном ритме двигаться и повышать или понижать тон. Помню, как в Туркмении таким способом учил наивных ребят, и представили они довольно пышно «Дон Жуана». Ушел Борис Фердинандов, и забыли туркмены метроритм...

Вся беда в том, что в театре, кроме «метроритмического» актера либо «натурщика» кулешовского, есть еще *зритель*. Он пришел в театр *«со-чувствовать»*, а не *глазеть*. И если актер живет на сцене живой эмоцией персонажа, зритель не только сочувствует ему, но и не один, а множество со-чувствий вызывают (по Бехтереву) суггестию зала — нечто вроде гипноза. А эта суггестия поддерживает и найденное верное

---

[1] Вера Малиновская — русская актриса. В 1929 году эмигрировала за границу.
[2] Анна Стэн — популярная актриса немого кино. В настоящее время живет в США.
[3] Иван Коваль-Самборский (1893—1962) — популярный актер советского немого кино.
[4] Константин Эггерт (1883—1955) — советский актер, режиссер.
[5] Борис Фердинандов (1889—1953) — советский актер, режиссер, художник, педагог. В 1921—1923 годах организовал Опытно-героический театр в Москве, близкий педагогическим идеям Л.Кулешова.

поведение, и чувства актера. И обе стороны верят в правду поведения, действия, мысли...

Чехова после «Гамлета» увозили к психотерапевту. Он играл «расщепленность» (а не сметенность). Опасная игра! А пом[ощник] реж[иссера] Ю.Бобылев рассказывал мне, что в роли Хлестакова Чехов так увлекался, что ему не хватало гоголевского текста, и он просил, обращаясь за кулису, к суфлеру: «Что еще?.. Что там еще?» Публике казалось, что Хлестаков вопрошает свою опьяневшую память! Почти патология!

Из воспоминаний Певцова[6] (в кино он в «Чапаеве»). Служил в Оренбурге. Вдруг весть: сегодня Сумбатов-Южин[7] из Малого приезжает. Уже афиши — «Годунов». Певцову играть Шуйского. Вспоминает, что текста не выучить!.. Тогда он записал последовательность желаний Шуйского. Чего хочет и зачем. И выучил эту последовательность. На спектакле суфлер подавал текст, который оказывался таким необходимым для этого очередного «хотения» — что никто и не понял выпадения текста и пауз. После спектакля Южин сказал Певцову: «Что же это вы, батенька, паниковали? Роль-то у вас играна. Случалось, вашей репликой меня в тупик ставили». Итак: хотеть, как другой. Мне хотеть, как другому. *У Леви — «Искусство быть другим»*. Вот к какой технике мы пришли. Путь от представления — к переживанию. Я его прошел, «сбежав» от Кулешова в 1925-м. И в 1980-м получил телеоскара — «Золотую Нимфу». За старика учителя, читавшего юноше Тютчева. Чего проще? А как долго к этому шел!

С уважением Ваш Леонид Оболенский

20 ноября 1988 года

Уважаемый Вячеслав Николаевич!

Я не сразу ответил Вам, потому что перед праздниками у нас «временно не было» конвертов! [...] К тому же из Ленинграда были молодые документалисты, чтобы заснять «уходящий объект натуры», то есть меня. И поболтать со мной дня три-четыре (в присутствии магнитофона) про старые «были-небыли». И я вспомнил, что в Москве, рядом с Вами еще один «сундук со свидетельствами времени» — это Трауберг! Да еще свидетельствами самого расцвета «Ленфильма» (до разгрома «великолепных тандемов», так называемого «космополитизма». Козинцев — Трауберг, Хейфиц — Зархи, Эрмлер — Юткевич). Ведущая студия была, куда Москве, у нас удачливые единицы, а там — *сила*! И такая же ниточка истории — союзник фэксов Герасимов, создатель целой школы! Да и старики — крепки, выстояли!

Большое спасибо Вам за материалы по союзу. Я буквально (в эти дни) на Васильевской![8] Словно прорвалась плотина, да не на реке, а на Ниагаре! И обрушилась, и закипела стихия! Сотни режиссеров, сотни операторов, сотни «полуактеров» кино, сценаристов (поменьше), но больше всего — киноведов! Пожалуй, тысячи? И все мнят себя молодыми, и все злые, как черти, и все хотят научить, как делать искусство. Захлебнулся в деятельности Ролан Быков, быстро ушел Элем Климов. [...]

Тут, конечно, не до науки. Для нее, не спеша, только записывать то, что пригодится потом, для выражения конечной цели замысла. Его не терять. Эйзенштейн говорил мне: «Если есть тема «grund Problem» — материал сам идет в руки. И книги сами открываются на нужной странице». [...]

Получил от союза материальную помощь от фонда. Так ко времени! (Хотя мне и прибавили к пенсии... 40 копеек. Теперь у меня 90 «рэ». Было 89 р. 60 к.) Кого благодарить за помощь?

Всего Вам хорошего. Держитесь крепко — все это нелегко, когда «на переднем крае».

Искренне Ваш Леонид Оболенский

---

[6] Илларион Певцов (1879—1934) — народный артист РСФСР. В «Чапаеве» сыграл роль полковника Бороздина.

[7] Александр Сумбатов-Южин (1857—1927) — актер, драматург, театральный деятель. С 1909 года — управляющий труппой Малого театра, в советское время — директор.

[8] Союз кинематографистов находится в Москве на Васильевской улице.

8 февраля 1989 года

Уважаемый Вячеслав Николаевич!

Спасибо Вам за стенограммы и самое большое — за поздравление меня с Новым годом. Январь для меня еще и месяц моего появления на свет. Итак — мне... 87!

Не ответил Вам сразу, потому что был очень занят. Да, да! И сидячие тоже нужны в работу! Ирине, жене, срочно готовим курсовую работу по библиографии. Ей надо было помочь. [...]

Вчера сдали. В феврале едет на сессию.

Я остаюсь с моими «недодуманными мыслями». Первые на очереди оказались по поводу присланных стенограмм и материалов по проблеме национального кино.

Звукооператор Л.Оболенский, исполнитель главной роли Н.Баталов, режиссер Л.Кулешов во время работы над фильмом «Горизонт». 1932

И опять я огорчен упрямством моих коллег, которые продолжают «исследовать кинематограф — кинематографом». В особенности я ощутил это, вникнув в материалы, опубликованные в «Коммунисте». Там все проблемы в *диалектике единства, все рассматривается междисциплинарно.* Так вот и «содружество народов» — не так просто, как привычный нам «интернационализм». Иноязычные термины сильно путают дефиниции их в переводе. Человеческий «род» — «народилось множество» — «народ». (Скажи, добрый молодец, какого ты роду-племени? — говаривали в старых сказках.) И хорошие корни словесные нашего языка — дружба, содружество. Теплее они латыни — «интер» и «насион». А вот народилось племя человеческое, которое из сухой степи врубалось вдоль рек в лес, и, оказалось, земли, что были под березами, — щедры! А под хвоей — бедны. Другие, северяне, пошли на юг и остановились у моря балта (бело) — а рыбы в нем — видимо-невидимо! Но вот с хлебом плохо... Море издавна камней нанесло... Экология и этология. — Мироощущение и поведение. И березки нам краше девицы, а литовцу «ан краште марес плагс мейстели» — море, плавно катит широкую волну и шурша отливается. И литовский народный, тонический «пентаметр» не похож на античный греческий, где после цезуры — словно удар волны о скалы! Еще понятнее: Иосиф Бродский, уроженец прибалтик, приметил в этом неглубоком море как бы «двойную волну» — и следом за ней у него напевны двойные строки рифм:

Там долго прожили, что вновь
Второе января пришлось на вторник
Что удивленно поднятая бровь
Как со стекла автомобиля — дворник...
С лица сгоняла смутную печаль
Незамутненной оставляя даль...

Никуда не убежишь от Родины! [...] Всегда у меня на памяти моя родная речь. [...]

Так что трудно придумать «модель желаемого «интер». А вот великое доброе — «чем вам могу помочь?» — и помощь потекла многоязыкая на развалины, к людям. (А ведь недавно у них же — «резня в Сумгаите»... Вот и разберись.) [...]

Около Вас Трауберг. Умница великий. Без его содружества Козинцев «ушел в Шекспира». А вместе, на «Ленфильме», тогда передовой студии, — делали чудеса, сделав из ФЭКСа кинематограф! Там начиналось новое без Кулешова и Эйзенштейна. [...]

Искренне Ваш Леонид Оболенский

14 августа 1989 года

Уважаемый Вячеслав Николаевич!

Не ответил Вам сразу, потому что «вникал» в обилие материала, присланного Вами, — он настолько живой, что, кажется, побывал в союзе!.. И может быть, и лучше, что не был. Уж очень тревожно все. Опять все сосредоточено на выработке «модели» и бешеной дискуссии по этому поводу. У Зоркой, в одном из «Экранов», статья под названием «Критика — критики критики». Этакая «критика в кубе»! А журнал призывает откликнуться. Получится некая «критика в четвертой степени»! Вот и в дискуссиях, в Союзе кинематографистов, что-то похожее на подобное. Кинематограф «за письменным столом кандидатов и докторов любых отраслей» (кроме кино), которые, каждый по-своему, чего-то требуют, против чего-то возражают. Читаю в оглавлении сборника и примечаю: на тридцать выступающих — три или четыре кинематографиста творческого профиля! Остальные — ученые, социологи, экономисты, педагоги, историки. И все на пьедесталах степеней! (Пожалуй, один Досталь конкретен, потому что старый практик, прошедший испытание производством.)

И вот, во всем этом материале сквозит самое тревожное: тенденции *к разобщению, а не к единению*: гильдии по профессиям, региональные самоуправления, национальные республиканские «федерации»... А ведь за всем стоят «денежки». Миллионный «фонд»! И как бы его «разодрать» на кусочки! Тогда как в союз мы шли, как в творческую организацию, за добрым словом и помощью. За рекомендацией. Приедешь, бывало, — и сразу в союз. Около Михайловой[9] всегда кто-то из телевизионщиков, а наверху, у режиссеров, кто-нибудь из ведущих мастеров. Равно — у документалистов и сценаристов. И беседа перейдет в подвальчик — уютное кафе либо в просмотровый зал. У огромной семьи киношников был родной свой дом и доверительная беседа на тему творческую. А то и консультация мастера...

А с философами и социологами (несостоявшимися художниками) — и разговор напряженный. И неожиданный от «плюрализма», не побуждающего к творчеству, а скорее — к желанию заняться «диссертацией на тему биологии или генетики в свете «новой волны»...

Ох, уж — эта «новая волна»!.. А за ней — много воды... и многозначительного «ничто». [...]

Искренне Ваш и всегда готовый помочь Вам чем могу Леонид Оболенский

Это было последнее, напутственное, письмо Леонида Леонидовича Оболенского.

Мне не хотелось делать «обработку» его мыслей — с чем-то некоторые из читателей будут не согласны, а в чем-то он усмотрел то, к чему мы пришли на сегодняшний день. И быть может, эти записки пригодятся будущим историкам кино.

Письма из архива В.Маясова переданы им в Музей кино

[9] Галина Михайлова — консультант по телевизионному кино правления Союза кинематографистов СССР.

Леонид Оболенский
РЯДОМ ПРОШЕЛ

Леонид Оболенский во время работы над фильмом «Марионетки» (реж. Я.Протазанов). 1934

Дорогой Леонид Леонидович!

Давно собираюсь Вам написать, и хотя этого до сих пор не сделал, мысленно не раз с Вами беседовал то по поводу Ваших новых актерских работ, которые всегда пронзительны, то, когда обращаюсь к творчеству Кулешова и Эйзенштейна, с которыми Вы были так близки.

О Вас слышал много еще от Льва Владимировича[1], который меня «крестил», и от Перы Моисеевны[2], от нее впервые узнал про надпись, сделанную Сергеем Михайловичем на подаренном Вам Домье: «Ученику и другу, «соблазнившему» меня на кино».

У меня по отношению к Вам тоже есть соблазны. Это прежде всего намерение написать о Вас в новое издание «Болшевских рассказов». [...] Горю желанием написать о Вас не только как о кинематографисте, который был, так сказать, «у истоков», но и о том, что произошло с Вами во время второй мировой войны. В войну я был полковым разведчиком, ходил за «языками», и, может быть, поэтому приключенческая сторона Вашей биографии для меня теперь неотделима от Вашей кинематографической судьбы. [...]

Жду весточки или звонка.

С.И.Фрейлих,
доктор искусствоведения, профессор,
лауреат Государственной премии СССР,
а также давний поклонник Вашего таланта

Письмо не датировано

---

[1] Лев Владимирович Кулешов (1899—1970) — режиссер, теоретик, классик советского кинематографа.

[2] Пера Моисеевна Аташева (1900—1965) — жена Сергея Михайловича Эйзенштейна.

Уважаемый Семен Израилевич!

Прошу извинить меня за то, что так задержал ответ. К тому много причин. Излагаю Вам мои раздумья.

Я никогда не был в Болшеве. И уже не буду там, потому что судьба-злодейка приказала: «Кончай с кино!» И сломала мне ногу, в шейке бедра... Мне приколотили ее пятнадцатью стальными спицами к моему старческому скелету. Приросла нога, вполне обоснованно, по науке, строго качается вперед и назад. При малейшем движении в сторону — *вопль*! Передвигаюсь по комнате, держась за спинку стула. Мечтаю о костыле, как высшем благе. И прогулке по улице.

И радуюсь, что своевременно закрыт путь в кино. Оно, как выяснилось, к огорчению, может быть элитарным — поэтическим (или просто символическим), либо массовым, зрелищным. [...] Итак — детектив в любых декорациях и обстоятельствах. Но с первых же кадров, чтобы можно было догадаться, кто убил. Игра для зрителя — проверка себя, как следователя! Для полного самоудовлетворения...

Вот и «додумываю недодуманные мысли», сидя в кресле (у А.Платонова — «на рыбалке»). Вспоминаю, что довелось работать с Платоновым. Он писал диалоги для фильма «Глюкауф» по Гроссману. Нужен был «платоновский» язык. Вася все-таки хоть и шахтер, но интеллигент. Фильм не получился. Хорошая литература не перешла в драматургию. Обращались за помощью и к И.Э.Бабелю. («И ты в мой «тайный абортарий», — говорил он мне.) Все ползли и стучались в дверь: «Помоги!» И он помогал. А в свободные минуты читал свои переводы Шолом-Алейхема. Это было *чудо*! Бесценный подарок литературе. Но его изъяли при аресте. И погиб он, равно как и переводчик. Закрыли сразу двух гениев...

В немом кино мне довелось снять фильм «Альбидум»[3]. Сейчас о нем вспоминают в связи с юбилеем Вавилова. Тогда идеи Вавилова воплотили в сценарий А.Брагин и А.В.Чаянов. Последний — под псевдонимом «Ботаник икс». Фильм продержался на экране три дня. Видимо, под псевдонимом «Ботаника» был открыт Чаянов... (Разгоралось дело «Кондратьева — Чаянова»...) Что со мной было до кино? До того как овладел профессией? Это ГТК[4] — школа кинематографии... Стипендии там не было. Прирабатывали. Барнет преподавал бокс и боролся под маской, Комаров[5] руководил спортом в ГУВУЗе, Пудовкин, химик, «конструировал» духи. А я выступал по ночам на эстраде, в ресторанах. Нэп гулял!.. На эстраде приметил меня Голейзовский[6]. И у него в балете я был занят в интересной партии, «Послеполуденный отдых фавна», музыка Дебюсси. Голейзовский шел по пути, открытому Фокиным. Танцевали музыку, а не сценарий про волшебников и принцесс... Мне, танцору, как было не попасть с визитом к Айседоре Дункан? — Пошли! Я и Румнев, из Камерного. Целый вечер беседовали. Шура по-английски, я — по-французски. Урок на всю жизнь! Айседора говорила: «Ваш Большой балет танцует литературу... Зачем он ее так? Ведь к движению побуждает только музыка. Ее тему и надо танцевать. А их три: Рождение, Любовь, Смерть. В них вся широта бытия. Становление — не было, стало. Любовь, рождение, творчество, самопожертвование. И наконец — размышление — «мементо мори»... Покой». Беседа на всю жизнь. И не только о балете. Пусть он идет своим литературным путем, за Толстым и Чеховым... Сегодня открываются глубокие труды о природе и психологии движения человека. У Рубакина читаю: «Интонация — это звуковой жест». У Эйзенштейна: «Интонация — это сконцентрированный жест» — он же, выплеснутый в пространство мизансцен. Намечены ориентиры!.. И в минуты открытий и размышлений Эйзенштейн позволил мне быть рядом. Он и сейчас со мной. А тогда... Наум Клейман говорил, что нашел листок блокнота: «Mit Yanrem und Haut», заполучил Оболенского в мою школу. Поручу методику...» Мне и по сей день хватает этого поручения! Даже безногому. Раз поручил учитель — трудись. Его «монистический метод» сегодня — интегративный. Межпредметный опыт. Только «предмет» — это разведенные мосты. Цитат и доктрин. А ведь все в «универсуме». Надо тем, кто растерян, помогать искать связи...

Не теоретизируя, а на практике. Хоть в студии кинолюбителей или маленьком драмкружке. (Не лекцией по эстетике!) Либо в композиции фотографии, оживить ее «золотым сечением», чуть-чуть иначе скадрировав. И развить шире, вплоть до «пентаметра» Тредиаковского, который подслушал его в русском стихосложении, и как «слово-тонически» зазвучал Маяковский, вопреки общепринятой «силлаботоники» Ломоносова. [...]

На Западе кино заговорило... Нужно, чтобы и у нас зазвучало! Подготовить почву. Стало известно, что инженер Тагер[7] [...] что-то делает... Похожее?

---

[3] «Альбидум» был снят в 1928 году.

[4] ГТК — Государственный техникум кинематографии (с 1925 года), будущий ВГИК. В 1919 году — Госкиношкола (ГКШ). Л.Оболенский учился в мастерской Л.В.Кулешова.

[5] Сергей Петрович Комаров (1891—1957) — один из ведущих актеров экспериментальной студии Л.В.Кулешова.

[6] Касьян Ярославович Голейзовский (1892—1970) — артист балета, балетмейстер. В 1920—1924 годах руководил Московским камерным балетом. Хореограф-новатор; классический танец сочетал с элементами акробатики, свободной пластики.

[7] Павел Григорьевич Тагер (1903—1971) — ученый и киноизобретатель. В 1920—1929 годах создал систему записи звука («Тагефон»), с помощью которой был поставлен первый звуковой художественный фильм «Путевка в жизнь».

Все бросаю и иду к Тагеру, чтобы хотя бы элементарно познакомиться с электроакустикой... Экк[8] готовит «Путевку в жизнь». Меня посылают в Берлин за мощной акустической аппаратурой. В Берлине Эйзенштейн (по пути в Америку). Он знакомит меня с Д. фон Штернбергом[9]. И я в УФА, у него на съемке! Вот она какая, звуковая! Прямая синхронно! (До сего дня так работали в студии «Детфильм»[10] Озорнов, мой бывший помощник, Хлобынин. Снимаясь в «Красном и черном», я был удивлен, что этот способ, трудный, но весьма эффективный, жив! Его придерживался в своих фильмах Герасимов. Теперь в других студиях «озвучивают» — наговаривают на заснятые диалоги и монологи. Как велики потери!) Мне удалось сделать интересно по звуку (я был звукооператором) «Великий утешитель» с Кулешовым и «Окраину» с Барнетом. Борис вспоминает, как я заставил «заговорить» уставшую, зевнувшую старую лошадь!

После войны — я в Свердловске. В роли второго режиссера и режиссера «Научпопа». Это довольно бледный период. И не творческий. Но вот опять в новом деле! С 62-го года я в Челябинском областном телевидении. Кинорепортер! Сам снимаю, сам пишу текст, сам комментирую! Самые счастливые дни мои! Новые открытия — «драматургия короткого очерка», даже малого сюжета. Не просто фиксация события, а в его столкновении с обстоятельствами. Привнесение кинематографического опыта в новое дело. А то ведь начиналось с того, что:

— Положите какой-нибудь «видеоряд» на этот текст...

Да и сегодня часто: на экране *что-то* происходит, работают механизмы, краны, люди в шлемах. И огромный текст *мимо* кадров, о проблемах в целом...' Конкретен только «Прожектор»[11] (после которого остается только показать прокурора). За восемь лет в работе на телевидении рассказал и показал молодым все, что знал и что принес от кино. До сих пор вспоминают добром...

Теперь меня знают как киноактера. Снялся более чем в двадцати фильмах за двадцать лет. Эпизоды. Ролей две-три. Есть рецензии. Заметили.

Друзья часто спрашивают, почему так получается, что на экране я близок к правде?

Спасибо, если так. А почему получается? Ведь учились в школах «представления» и школах «натурщиков». Да взглянуть на старые фильмы. (Смешно!)

А потому, что, взрослее становясь, начинали думать...

Пудовкин: «Ты так делаешь, потому что так хочет Кулешов. А ты пересиль себя. И добейся в себе того, что *сам* так хочешь, а не Кулешов. И будешь не марионеткой, а самим собой».

Следующий «этап посвящения» — встречи с Рубеном Симоновым:

— В тебе все, от черта до ангела... Вот и выпусти на волю то, что спрятано за ненадобностью. И вырастут у тебя крылья или рога — то, что требуется по сценарию... по роли...

И к тому же — хотеть!

И слушать!..

Вот и получился фильм «На исходе лета». Звонят по телефону друзья: «Какому-то Оболенскому дали «Золотую Нимфу» в Монте-Карло. Есть такой артист?»

Потом вызвали на премьеру в Москву. Говорили хорошо, а «Нимфу» даже не показали. Боялись, как бы не забрал с собой. Так и роль канула в Лету... А публика помнит. И рецензии не было — журналы *кино*! А фильм снят на деньги *«другого* ведомства». «Не наш...» Вот ведь как... (Пусть они похвалят, если им нравится...)

Вот так. Я все время был *где-то «около» кого-то и чего-то. Рядом прошел*... А вот вплотную был в плену, попав в окружение. Бежал дважды. Но не так как И.Вилор или Деветаев. Прозаически... Потом явился... Над головой перед казнью «сломали шпагу»... И помиловали новостройкой. 10 отработал за 7. По амнистии «ворошиловской» — не судим (!). А вот от шпаги, сломанной над головой, иной раз (периодически) слышу ее стальной звон... Только бы звон! Лучше не тревожить память. Да и меня — любыми воспоминаниями. Тем более что осталось не так уж много, и долго вспоминать. *Не надо обо мне писать.* Так я думаю. «Не та фигура» — это вполне меня устраивает сегодня. В кресле умещается «любая — одинаково». Уж досижу...

Благодарный Вам за лестное предложение.

С уважением *Леонид Оболенский*

14 июня 1987 года

---

[8] Николай Владимирович Экк (1902—1976) — режиссер, снявший первый советский звуковой фильм «Путевка в жизнь» (1931).

[9] Джозеф фон Штернберг (1894—1969) — американский режиссер. В 1930 году поставил в кинофирме УФА в Германии звуковой фильм «Голубой ангел».

[10] Имеется в виду первая в мире студия детского фильма «Союздетфильм», созданная в 1936 году на базе «Межрабпомфильма».

[11] Речь идет о публицистической телепрограмме «Прожектор перестройки».

Анель Судакевич

ПОРТРЕТ МОЕЙ СУДЬБЫ

От публикатора

В бунинской «Деревне» есть невольно запавшее мне на память такое авторское суждение: «Человеческая судьба слагается случайно в зависимости от судеб окружающих людей». Позволю себе на этот раз не согласиться с любимым писателем. Человеческая судьба слагается все-таки не случайно. Есть — безусловно, есть — нечто высшее, внежитейское, что во многом предопределяет наше земное бытие. То, что называют Судьбой в роковом — если угодно, мистическом — смысле этого слова.

И, пожалуй, трудно найти более подходящий, более красноречивый пример этой, в сущности, расхожей истины, чем жизнь Анели Судакевич, кинозвезды и художницы, очевидицы почти всех глобальных потрясений, пережитых и переживаемых нашей страной в XX веке.

В этом году ей исполнится девяносто.

Факт и сам по себе выразительный, а в нашем случае выразительный вдвойне, стоит только пообщаться с этой женщиной — красивой, статной, остроумной, редкостно начитанной, неравнодушной и к моде, и к политике, и к шахматам. Не говоря уж об искусстве.

Жизнь ее изобиловала удивительными поворотами. И удивительными встречами. Кинематограф сделал ее знаменитостью и поместил в круг знаменитостей. Но ее роман с кинематографом продолжался не так уж и долго — всего пять-шесть лет.

И было бы совсем не странно, если б ее «жизнь в искусстве» — как это часто случалось с погасшими звездами — на том и прекратилась. Перетекла бы в частную, в общественную, в деловую... Но вышло не так.

И когда я размышляю о секрете столь редкостного и счастливого ее долголетия — прежде всего в искусстве, — то невольно прихожу к выводу, что он, этот секрет, не только в ее дарованиях, эстетическом кругозоре, характере, воспитании, но еще и в Случае. В Провидении.

Одним из главных ее «счастий» я полагаю вот это природное умение вовремя услышать, почувствовать и понять свою Судьбу.

*...Впрочем, если вдуматься в бунинское суждение, то окажется, пожалуй, что оно истинно. Судьба ведь проявляет себя через конкретных людей, через конкретные ситуации. Как важно не пропустить их мимо глаз, мимо чувств. Читая воспоминания Анели Алексеевны Судакевич, вы поймете, **как** это делается.*

М.Кушнирович

«Тихий солнечный дом / над веселою Цной, / Благодатна твоя тишина. / За окном далеко, далеко пеленой / Залегли, зеленея, поля», — наивные строчки из моего детского альбома.

Тихий солнечный дом — это наша квартира в Тамбове на набережной Цны, а по зеленым полям в далекую кромку леса убегают под выстрелами маленькие солдатские фигурки, бросают ружья. Слышатся за выстрелами слова «зеленые», «белые», но мы (сестра Софа семи лет и я — десяти) мало что понимаем в этом. Ночами раздается стук сапог на лестнице — прикладом колотят в дверь, налетает обыск. Но что ищут, кого, мы не понимаем и, дрожащие, разбуженные, жмемся друг к другу, пока, оставив разрытые шкафы, опрокинутые стулья, запах махорки, кожи и пота, очередные захватчики не скатываются по ступеням в следующий дом.

А.Судакевич. Плакат Н.Герасимовича. 1926

В Тамбове тогда отсиживалась московская профессура, бежавшая из голодной и холодной Москвы, но голод начинал уже ощущаться и здесь. Я помню еду из чечевицы и постоянное желание поесть.

Устроены в Тамбове мы были солидно, так как с начала войны 14-го года мать работала по организации заготовок для армии, имела хорошую квартиру, кухарку и даже гувернантку при нас. Там же, в Тамбове, я начала учиться в гимназии, но в 21-м году отец стал настойчиво звать нас в Москву, так как его квартиру стали заселять и он предпочел иметь по соседству своих детей, а не чужих.

Мать, распродав, вернее, обменяв в Тамбове мебель и рояль на мешки с мукой и крупой, отправилась с нами в Москву. Конечно, в дороге у нас отобрали наши запасы, помню крики матери и мольбы не трогать мешки. Между тем в Москве уже появилась еда, и это стало нашим первым потрясением в громыхающем трамваями городе: в витрине булочной белые, румяные булки! Мы с Софой стояли перед ними, как завороженные. Это было на Остоженке рядом с квартирой отца, в которую мы и въехали.

Мои житейские маршруты к тому времени были кратки. Москва, где я родилась, потом Людиново, где были расположены Мальцевские заводы и куда были направлены родители после учебы в Москве — отец врачом, мать — агрономом.

Переехав в Москву, я пошла в седьмой класс 10-й школы II ступени в Мерзляковском переулке. Учиться в Москве после провинциальной школы было довольно трудно, успевала я слабо. В основном впитывала столичные приметы тех лет. А приметы эти были разительно непохожими на провинциальные. Конечно, как и вся тогдашняя молодежь, живущая в Москве, я жадно приобщалась к искусству. Среди интеллигентной молодежи, которая училась в моей школе, было много интересных девушек и юношей, но главной своей удачей тех лет я считаю встречу с С.С.Игнатовым, который вел у нас занятия по литературе. Это был интереснейший человек. Преподавание в школе он совмещал с работой над переводами (его специальностью был испанский язык) и с заведованием литературной частью Камерного театра. Из нашего класса он выбрал Лелю Закс и меня к себе в ассистенты. Так началась наша многолетняя дружба с Сергеем Сергеевичем — истинным подвижником высокого искусства. Очень скоро я увидела все постановки Камерного театра. Мое увлечение и преклонение перед работами Таирова и

Коонен были и остаются по сей день беспредельными.

Сквозь мрак ненавистных школьных предметов, сквозь трудности непостижимых химий, математик, физик мне виделся сказочный мир этого театра — а сказочным он, действительно, и был: Таиров создавал на сцене зрелище острое, броское, доводя до предела выразительность всех средств театра: ритмичная пластика актеров, часто переходящая в танец, певучее звучание голосов, музыка и, конечно, удивительная красота декораций и костюмов. Сколько я ни видела потом самых разных спектаклей, впечатления от спектаклей Камерного театра не тускнели. У Мейерхольда колосники и кирпичные стены отвлекали меня от сцены. А взаправдашние интерьеры во МХАТе вызывали просто скуку. Я была отравлена Камерным театром навсегда.

И, конечно, как только я окончила школу, я стала мечтать о театре. Мама пыталась поставить меня «на рельсы». Она устроила меня в Госплан (где сама работала в то время) на счетную работу. На арифмометре! Вот уж истинный пример полного родительского непонимания. Мне, едва-едва разумеющей четыре правила арифметики, поручить счетную работу! Не помню, как долго я была прикована к этому позорному столбу, но, конечно, вскорости сбежала оттуда!

А.Судакевич. Рисунок Б.Барнета. 1928

К счастью, в нашем доме (Остоженка, 5) почему-то в то время жили многие актеры. На шестом этаже жил И.В.Ильинский, который несколько раньше меня окончил ту же 10-ю школу II ступени и уже играл в Театре имени Вс.Мейерхольда; на пятом этаже жила А.К.Тарасова из Художественного театра[1].

По совету Тарасовой и с ее помощью я добилась поступления в создающуюся тогда драматическую студию Ю.А.Завадского, где мне довелось проучиться три года. На третьем году учебы и случилось то роковое событие, которое привело меня в киноактрисы.

После длительных скитаний по разным случайным помещениям в районе Арбата драматическая студия Завадского, наконец, угнездились в чудесном особняке на Собачьей площадке с уютным залом, обшитым деревом, с большими готическими окнами и хорами, окруженными деревянной балюстрадой, множеством подсобных помещений, красивым входом и вестибюлем. В спектаклях студии играли тогда Марецкая, Мордвинов, Алексеева, Успенская и другие. А мы, студийцы, выполняли всю работу по обслуживанию помещения, денег на оплату рабочих курсы не имели. Все наши житейские поступки делились тогда на определения «студийно» и «не студийно». Так вот, таскать скамейки и стулья, мыть полы, стоять

[1] Не могу не вспомнить забавную деталь, о которой мне рассказывала Анель Алексеевна. Игорь Ильинский был не только приметным актером, но и приметным... жильцом. Постоянно и повсеместно тренируя свое тело, он спускался с шестого этажа не иначе, как по перилам лестницы. И опять же — Судьба. В то время юная соседка Ильинского вряд ли предполагала, что через несколько лет им придется играть влюбленную пару в знаменитой комедии «Поцелуй Мэри Пикфорд». Так же, как не предполагала, что соседство с Тарасовой возобновится в 1937 году, когда обе они поселятся в знаменитом доме на улице Немировича-Данченко.

на контроле, стоять «на вешалке» было обязательно для учащихся в школе, отказ был бы приравнен к нестудийному поступку, и потому мы все свои обязанности выполняли свято.

В тот день давали спектакль «С любовью не шутят», и мне «выпала честь» продавать программки при входе в зал. Я, конечно, не обратила серьезного внимания на двух молодых людей, подошедших ко мне за программкой. Мы перекинулись несколькими любезными словами, и они пошли в зал. Из их реплик я поняла, что оба они — кинорежиссеры. И фамилии их — Оцеп и Барнет.

А.Судакевич. Художник Попов (?). 1931

Вскоре после этого дня последовало приглашение меня на кинофабрику «Межрабпом-Русь». Кинофабрика находилась на Масловке в двухэтажном помещении, где потом селились художники. Я шла с волнением перед неизвестностью, тем более что в кино я тогда почти не бывала и плохо себе представляла, что это такое. Меня попробовали на какую-то роль, но вместо роли я получила малюсенький эпизод машинистки в картине «Мисс Менд». На этом моя карьера кинозвезды, казалось бы, закончилась. Но мой эпизод в «Мисс Менд», видимо, обратил на себя внимание режиссера Ю.А.Желябужского. Спустя некоторое время я опять получила приглашение на пробу — уже к нему. Юрий Андреевич начинал пробы для картины по Лескову «Боярин Никита Юрьевич», впоследствии названной «Победа женщины». Пробовали на роль Марфиньки Н.Шатерникову и меня. На меня напялили русскую рубашку и сарафан, причесали, загримировали, и пробы начались.

Ю.А.Желябужский, человек необычайной мягкости и обаяния, сам стоял за киноаппаратом (он в совершенстве знал операторское дело), вежливо предлагал актерам задания. В кресле восседал могучий и спокойный П.Бакшеев, с которым у нас происходила простая сцена. Конечно, эта фамилия тогда мне ничего не говорила, так далека я была от мыслей о кино. Прошло немало времени, прежде чем меня снова вызвали на кинофабрику. Шла я без всяких надежд и уверенности в успехе. Пришла, постучала в дверь кабинета Желябужского, вероятно, представляя собой малоубедительную фигуру. Угловатая, скованная, одетая в самодельное платье — в нашей семье было далеко до достатка!

Я вошла и увидела Ю.А., сидящего за письменным столом, погруженного в глубокое раздумье. Казалось, ничего не происходило, а между тем это и был тот самый момент, когда стрелочник переводит стрелку и рельсы, делая еле заметное движение, дают новое направление поезду. Ю.А. объявил мне, что решил снимать в роли Марфиньки меня.

Группа состояла (конечно, исключая меня) из прекрасных артистов: С.Бирман, Е.Найденова, В.Топорков. В главной роли — П.Бакшеев, известный артист Художественного театра.

По утрам за мной заезжала огромная машина, и я, быстро войдя в роль киноактрисы, выпархивала из своего подъезда и ехала на «натуру», которая была под Москвой в деревне... Съемки начались, хотя мне было совсем не ясно, что я, собственно, должна делать. Сценарий мне дали на один день — я в нем мало что поняла, предварительных репетиций или обсуждений никаких не было, и на съемку я приезжала, совершенно не зная, что предстоит сегодня. С трудом осваивалась я в своих боярских хоромах. Конеч-

но, на экране себя я ни разу не видела, а робость не позволяла мне попросить режиссера об этом! Когда отснята была примерно треть картины, мы перешли в павильон на Масловке.

И вот в один из первых же съемочных дней на фабрике случилось несчастье. Загорелся нижний этаж. Мы, актеры, были наверху, и вдруг потянуло гарью, воздух стал наполняться дымом. Тут же раздался голос зам.директора Гуревича «Без паники! Оставайтесь на местах». Эта команда могла стоить нам жизни, так как через мгновение дым повалил наверх уже сплошной лавиной. Тут, выйдя из оцепенения первой минуты, мы кинулись к лестнице. Чудом выскочили, и дом вспыхнул, как факел, так как на фабрике были значительные запасы пленки. Мы в париках и костюмах перебежали улицу и скрылись в доме напротив фабрики. Пожар был столь сильный, что стекла в этом доме напротив накалились так, что к ним нельзя было прикоснуться. В кокошнике, сарафане и красных сапожках вышла я на Остоженке из межрабпомовской машины. Все рухнуло! В пламени сгорели первые эпизоды картины, сгорели декорации, костюмы, сгорели приобретенные мною на первые гонорары пальто, платье и туфли, а главное, сгорели мечты о фильме.

А.Судакевич. Художник А.Фонвизин. 1938—1939

И наступил отлив. Длинные дни неизвестности и молчания. Для меня особенно тяжелые, так как в силу своего легкомыслия и страстной увлеченности делом я не совсем этично — да что там, просто невежливо — порвала свои связи со студией Завадского.

Ушла, не объяснив своего поступка и не закончив последнего курса. Эта ужасная черта увлекаться до потери сознания новым делом, новым человеком или просто новой идеей, к сожалению, остались у меня на всю жизнь!

Темная полоса неизвестности тянулась долго, но вот прошел слух, что «Межрабпом-Русь» получает помещение бывшего Яра, и я чуть-чуть воспрянула духом. И действительно, вскоре пришло новое приглашение на съемку. То, что я увидела, ошеломило меня своими масштабами. Тогда студией «Межрабпом-Русь» (позже — «Межрабпомфильм») руководил удивительный человек, имя которого я не могу не вспомнить без благодарности: Моисей Никифорович Алейников.

Вот у кого поистине был размах и талант руководителя! Он и внешне был очень хорош собою: элегантный, складный, неторопливый, с внимательным взглядом умных черных глаз. Его администраторский дар сочетался с хорошим вкусом и безошибочным чутьем в вопросах искусства. Именно при нем «Межрабпомфильм» приобрел международный авторитет.

Солидность и размах новой кинофирмы я почувствовала и на себе: мне были выплачены деньги за сгоревшие вещи, я была принята в штат, все главные улицы Москвы были буквально завешены плакатами с моим портретом.

«Победа женщины» была очень горячо принята зрителями — сужу об этом и по количеству писем, полученных мною в тот период. Письма в большинстве своем были восторженные — чего нельзя сказать о прессе, и я, будучи наивной и неопытной актрисой, никак не могла понять такую... несообразность.

Вслед за этим я снялась в главных ролях в следующих фильмах: «Кто ты такой?» (режиссер Ю.Желябужский), «Земля в плену» (режиссер Ф.Оцеп), «Торговцы славой» (режиссер Л.Оболенский), «Поцелуй Мэри Пикфорд» (режиссер С.Комаров), «Два-Бульди-два» (режиссер Л.Кулешов) и «Изменник Родины» (режиссер И.Мутанов).

О Кулешове и о картине «Два-Бульди-два» мне хочется сказать особо. Если в

предыдущих фильмах меня снимали, в общем-то, как типаж, не слишком рассчитывая на мои актерские данные, то Кулешов подошел к работе иначе. Он требовал постоянной физической тренированности актера, придавал большое значение внешней пластике. Для исполнения роли цирковой наездницы я начала посещать Московский цирк и тренироваться в искусстве управления лошадью у знаменитого артиста Вильямса Труцци. По договору с «Межрабпомфильмом» он вводил меня в номер, который выполняла его жена Эмма Труцци. Номер «Высшая школа» заключался в том, что артистка, сидя в миниатюрной колясочке на высоченных колесах, увитых цветами, держала шелковые вожжи и еле заметными движениями давала лошади последовательные задания «Высшей школы». Тренировалась я ежедневно и очень добросовестно — до тех пор, пока лошадь не стала слушаться меня. Эмма Труцци любезно передала мне не только свой номер, но и дала для съемок свой серебряный парик и костюм — маленькую серебряную «пачку».

А.Судакевич. Художник А.Гончаров. 1959

Кулешов привлек меня к занятиям своей группы в киноинституте, где он давал нам интереснейшие задания — этюды. Тренировал нас, раскрывая тайны своих приемов в работе с актерами, и я чувствовала, как с каждым уроком уходит скованность и появляется незнакомая мне доселе радость от правильно понятого и правильно выполненного задания. Если бы я могла после фильма «Два-Бульди-два» еще поработать с ним — кто знает, как сложилась бы моя дальнейшая судьба. Но, увы, этого не случилось, и несмотря на то, что я снималась почти шесть лет в главных ролях и больших эпизодах, профессиональной актрисой кино я не стала.

С С.М.Эйзенштейном я познакомилась где-то перед самой войной. В то время я уже много лет не снималась в кино, работала театральным художником. Помню, как Сергей Михайлович, беседуя со мной о театральном костюме, набрасывал карандашиком, как носят мексиканцы свои сомбреро и пончо. А вскоре он попросил меня сняться у него во второй серии «Ивана Грозного» — в группе придворных дам во дворце Сигизмунда. Конечно, мне было интересно и приятно после стольких лет вновь побывать в кинопавильоне. И хотя это был совсем маленький эпизодик в несколько слов (он снимался в течение двух дней), Сергей Михайлович очень дотошно занимался моим костюмом и гримом. Он сам накалывал ткань моего платья, добиваясь массивности складок и четкости силуэта. Когда группа дам во главе с Багорской вышла в павильон, он внимательно следил за поисками освещения, за всеми деталями мизансцены, добиваясь от нас спокойных величественных поз и движений. Как жаль, что в фильме этот эпизод занимает одно мгновение.

Но самый большой след в моей тогдашней жизни оставила, конечно, встреча с Пудовкиным.

Дружба с ним началась не сразу. Сперва были просто приятельские встречи в обществе общих друзей — у Алейниковых, у Райзманов, у Форестье. Всегда и всюду он старался быть в центре внимания — «держать площадку», как часто острили наши коллеги. Действительно, рассказчик он был замечательный — фантазер, импровизатор, артист... Всё вместе. Иные истории он повторял многократно, уснащая их каждый раз новыми красочными подробностями — например, о художнике Коро. О том, как тот писал

с натуры... в мертвецкой. Но не дай Бог, если кто-либо, кроме него, завладевал вниманием слушателей — на Всеволода Илларионовича это всегда действовало отрицательно. Он как-то потухал, замолкал, уходил в себя, а то и просто незаметно исчезал. Это желание — непременно главенствовать во всех ситуациях — очень забавно проявлялось в спорте. Он был самозабвенным страстным теннисистом. Собственно, это нас и сблизило. Мы много играли вместе — и микст, и друг с другом. Но стоило ему или нашей паре проиграть, как начиналась совершенно детская нервозность и обидчивость — вплоть до того, что однажды он сломал пополам ракетку.

В нашей дружбе имели место забавные традиции. Например, в первые по-настоящему весенние дни раздавался его звонок, и он говорил: «Не пора ли ехать покупать удочки и выбирать кабриолет?»

Это означало, что пора выбираться за город на большую прогулку. Ходить много он очень любил, и далекие загородные прогулки, заполненные интереснейшими разговорами, скоро вошли у нас в обычай.

А.Судакевич. Художник Б.Мессерер. Начало 60-х годов

В 1928 году он предложил мне сняться в своей новой картине «Потомок Чингисхана». Мои эпизоды снимались в Москве. Основной же материал, как известно, снимался в Монголии. Мы на время расстались, и вот тогда-то началась наша переписка.

Судьба не могла сделать мне в то время более щедрого, более дорогого подарка, чем этот наш эпистолярный диалог. То, что писал мне Пудовкин — сперва из Монголии, потом из Германии, где он снимался у Ф.Оцепа в «Живом трупе», — прекрасно само по себе (чему удивляться особенно не приходится); для меня же, малоопытной двадцатидвухлетней особы, нежданно оказавшейся в сложном житейском переплете, слово Пудовкина — умное, заботливое, проницательное — обернулось поистине спасительной поддержкой[2].

В то время нашу квартиру на Остоженке, несмотря на более чем скромную обстановку, посещали многие знаменитости тех лет: режиссеры, артисты, художники. Однажды побывал и Маяковский. Моя сестра Софа нравилась ему. Но он своим голосом, манерами и

[2] Письма Вс.Пудовкина к А.А.Судакевич — удивительное открытие последних лет. Не говоря уж об их литературных достоинствах, они, как легко убедится любой заинтересованный читатель, — бесценная частица нашей кинематографической истории. Часть из них мы публикуем (естественно, впервые) в данном номере.

Вероятно, они могут создать у иного читателя ощущение, что автор их и его адресат были не просто друзьями, но интимно близкими друг другу людьми. Нет. Этого не было. Хотя Анна Николаевна Земцова, жена Пудовкина, более чем нервно воспринимала данную дружбу и не стеснялась высказывать свое отношение к ней довольно агрессивно. Пудовкин предпочитал поэтому пересылать свои письма не столько почтой, сколько через общих (и особо доверенных) друзей — Л.Оболенского, В.Цоппи...

Сложные житейские обстоятельства, о которых пишет актриса в своих воспоминаниях, действительно имели место. В этот момент она оказалась как бы в тупике — попытка завести семью не удалась, отношения с кинематографом разлаживались, будущее пугало неизвестностью. Однажды ей даже показалось выгодным принять предложение германской фирмы «Прометеус» и уехать сниматься в Германию. Что и сделала ее подруга, одна из самых популярных наших звезд той поры Анна Стэн. Разумеется, речь шла о временном контракте. Но кто знает, как повернулась бы в этом случае ее судьба. Ведь и Вера Малиновская, и Анна Стэн, и Ольга Бакланова тоже думали, что отбывают «на время». Удержало Анель Алексеевну предчувствие неверного шага. И еще один... «пустяк». Фирма потребовала от нее сделать пластическую операцию — убрать горбинку с носа. Отец, один из лучших наших практиков в области пластической хирургии, чей авторитет по этой части был для юной женщины непререкаем, категорически запретил эту рисковую затею.

Но по-настоящему спас ее от неверных шагов все-таки Пудовкин, возможно, сам того не сознававший. Именно он написал ей проникновенно и убедительно: «У Вас есть Судьба». И: «Ждите. Надейтесь. Не падайте духом. Все образуется — только слушайте голос Вашей Судьбы...» Мудрый, красивый, талантливый Пудовкин как в воду глядел.

ростом так напугал нашу маму, что ухаживания его за сестрой дальше одной прогулки на лодке не пошли. Да и на лодку-то мама не хотела отпускать Софью одну. Ведь ей было девятнадцать лет! Владимир Владимирович острил в то время, что у меня глаза в «мировом масштабе», а у Сонечки в «советском», а «советский масштаб» ему больше нравится! Условились мы с ним встретиться летом в Хосте. Было это все в 1929 году. В Хосте тогда отдыхал целый выводок балетной молодежи.

А.Судакевич. Художник А.Костромитинов. 1974

Хоста была зеленым, заросшим травкой приморским дачным поселком. Дачки были с палисадниками, с фруктовыми деревьями. Весь поселок спускался к пляжу, его пересекали рельсы железной дороги, идущей параллельно пляжу. На шоссе, в отдалении стоял дом, где находился пансионат, в котором мы все питались. Маяковский жил в Сочи, но приезжал в Хосту несколько раз, один раз для выступления. Это выступление проходило в каком-то полутемном сарае, где были поставлены скамейки. Начал он так: неторопливо повесил на стул пиджак, вынул из кармана штанов складной стаканчик, поставил его на стол, освободил шею, развязав галстук, и сказал: «Я встретил в Сочи Ильющенку (это была известная балерина Большого театра), она спросила: «Неужели вы приедете в эту дыру? В Хосту?» Вот я приехал! Что вам прочитать?»

Потом Владимир Владимирович заезжал за нами, когда ехал на выступление в Гагры. Нас было трое: моя сестра Софа, я и Асаф Мессерер, с которым мы познакомились в Хосте. Маяковский останавливал шофера у каждого киоска. А в киосках в то время продавались открытки с моим изображением. Владимир Владимирович методично скупал всю пачку моих открыток, и мы ехали дальше. Потом он торжественно дарил всем встречным мои открытки. Даже пастуху, гнавшему по дороге стадо, он подарил открытку!

Одно из его выступлений в Гаграх началось неспокойно. Публика почему-то шумела. Назревал конфликт. Но он любил такие ситуации и охотно шел на них. В какой-то момент он раздраженно бросил в зал, что ему мешают читать и пусть уйдут те, кому не интересно. Из зала раздалась реплика «а мы деньги платили», и я, как сейчас, помню его руки, выгребающие денежные бумажки из карманов брюк. Помню, как Лавут, постоянный организатор этих встреч, пытался успокоить публику. Потом мы шумно ужинали в каком-то духане и ночью возвращались на той же машине: он в Сочи, мы — в Хосту. Его интерес к Хосте был понятен. Ведь в Хосте жила в то лето Нора (Вероника Витольдовна) Полонская — последняя любовь великого поэта.

Вместе с нами в Хосте отдыхала группа балетной молодежи Большого театра. Наблюдать их было ново и интересно. Все в их поведении было для меня необычно. Особенно пластичность, свобода и выразительность движений их загорелых тренированных тел. А еще необычайная легкость общения, юмор — словом, вся прелесть молодости и таланта!

Настоящим «божком» в этой веселой стайке, конечно, был Асаф Мессерер. Природа наделила его удивительным телом и столь же удивительной музыкальностью. Его приход в балет был поистине легендарен. В шестнадцать (только в шестнадцать!) он поступил в школу Большого театра, а в семнадцать (уже в семнадцать) вышел на его сцену.

Тогда, в 1929 году он был популярен необычайно. Шел «Красный мак». На сцене Большого первый балет на современную тему. У Асафа в нем два вставных номера — «Божок» и «Танец с лентой». После каждого номера зал буквально неистовствовал. В концертах Асаф имел такой же ошеломляющий успех, даже если он танцевал скучноватые классические pas de deux.

Здесь, в Хосте он был скромен, улыбчив и тих, смотрел своими синими глазами из-под длинных ресниц и делал все лучше всех! Выше всех взлетал над волейбольной сеткой, гася мяч. Заплывал «до горизонта», нырял, как дельфин. А уж камешки бросал! Не меньше двадцати «блинов» делал камешек прежде, чем потонуть. Вот эти камешки, наверное, и сделали свое дело.

К великому раздражению моей сестры Софы, с которой мы занимали малюсенькую комнату (по соседству с балетным выводком), у нас с Асафом завязался неистовый роман. Раздражена была не только моя Софа, еще больше раздражались балетные девочки, влюбленные в Асафа, — девочки, обожание которых выливалось в тихое поклонение, ожидание его взгляда, а может быть, и надежду станцевать балетную партию с ним. И вдруг на глазах у них какая-то киноактриса уводит обожаемого «Божка», и «Божок» покорно идет за ней! Это была влюбленность, неизбежная, как рок! Асафу предстояли гастроли с Викториной Кригер в Средней Азии, но мы уже знали, что в первый же день его возвращения будем вместе.

Встреча была назначена на Кропоткинском бульваре. Когда я увидела его — впервые в городе, одетого в костюм, шляпу и пальто, — у меня было желание убежать, так не похож он был на хостинского загорелого Скифа (как я его называла). Одежда нарушала стройность его фигуры и подчеркивала маленький рост. На сцене он никогда не казался маленьким благодаря идеальным пропорциям тела и красивой посадке головы. Но Кропоткинский бульвар и последующие встречи вернули первоначальное впечатление, и вскоре мы зарегистрировали свой брак в загсе на Сретенке. Тут мне еще раз пришлось ощутить ревность к себе — на этот раз от семьи Асафа. Удивительная была семья. Огромная. Восемь человек детей. Голод и нужду первых революционных лет все они перенесли только благодаря матери — совершенно героической женщине. Некоторые из детей уже начинали проявлять необычайную творческую одаренность: Суламифь и Асаф в балете, Азарий — в драме, Матаний — на литературном поприще. Эти были устроены и кормили младшее поколение. Жили дружно, круг интересов был очень широк, особенно в театральной сфере. И хотя я уже не застала в живых их мать, думаю, что именно от нее и пошла эта творческая одаренность. Михаил Борисович Мессерер — отец их, зубной врач — был философски сосредоточенным человеком, совсем отрешенным от практических дел, настолько, что его зубоврачебный кабинет редко посещали пациенты. Скорее там можно было увидеть старых евреев, приходивших побеседовать с Михаилом Борисовичем. Читал он и на иврите, и на идиш, а потом, видя, что мы с Асафом изучаем с педагогом английский язык, взялся за английский и очень скоро в

А.Судакевич. Художник А.Тышлер. 1978

своих познаниях перегнал нас. Самостоятельно.

Наша совместная жизнь с Асафом началась в комнатке на Сретенке, которую мы снимали у частной хозяйки. Но вскоре семья Асафа настояла на том, чтобы мы переехали к ним. Помню свои усилия быть полезной их семейству и помню, как неумело я свои желания применяла к укладу их дома. За стол садились одиннадцать человек — создать уют, приготовить вкусную еду было делом безнадежным! Я пыталась с этим справиться, но неудачно! Путала «кошерную» посуду с «трефной», делала ляпсусы в приготовлении пищи. И хотя все корректно молчали, я чувствовала себя плохо. Асаф дома был человеком молчаливым и очень сосредоточенным. Профессия поглощала его целиком. Ежедневно утром «класс», то есть тренировка у педагогов — Тихомирова или Тарасова, потом длительные репетиции часов до трех, потом возвращение домой, отдых и опять возвращение в театр на спектакль. Тогдашняя норма его была двадцать восемь спектаклей в месяц! Ответственность за свои выступления была у Асафа огромная. «На него» специально ходили в театр, о нем непрестанно писала пресса. Его то и дело приглашали на гастроли. Свободные от спектаклей вечера его были заняты концертными выступлениями. В то время, к сожалению, не было балетмейстера, который понял бы значение Асафа как необычного танцовщика и создал бы специальные балеты для него. Несмотря на то что он выступал в главных партиях в «Иосифе Прекрасном», «Дон Кихоте», «Лебедином озере» и пользовался в этих балетах огромным успехом, все же подлинный триумф приносили ему вставные сольные номера в балетах и концертные миниатюры — особенно танец футболиста на специально написанную музыку А.Цфасмана. Я не помню другого столь же яркого примера хореографической юморески. Публика хохотала, аплодировала, а в конце неистово требовала повторения. Жизнь Асафа в тот период была заполнена до предела. Его начинали настойчиво приглашать за рубеж.

Как ни старалась я жить интересами Асафа, но, к сожалению, не могла. К этому времени относится мое глубокое разочарование в своей работе. Появились паузы между картинами. Приглашения на новые роли становились редкими. Первая моя звуковая картина «Изменник Родины» по причине каких-то политических просчетов была положена «на полку». Да и роли, которые мне предлагали, были, как правило, примитивные и однообразные. Я должна была обязательно изображать «бывших» помещичьих дочек, или «бывших» барынь, унижающих своих горничных, или «бывших» светских львиц. Возможно, мои неуспехи были связаны и с поворотом в судьбе «Межрабпомфильма». Я все больше и больше чувствовала себя лишней и в конце концов ушла.

Под занавес сезона 1932 года Игорь Моисеев поставил балет «Саламбо». Здесь у Асафа был вставной номер «Фанатик». Он выходил изможденный под зловещий заглушенный ритм барабанов. Напряженно ударял себя сжатыми кулаками в грудь, устремив безумный взгляд как бы внутрь себя, прощаясь с жизнью, потом начинался неистовый танец, заполнявший полетами и прыжками всю сцену Большого театра. Апогеем и финалом танца было самосожжение героя на костре. Когда публика в восторге вскочила со своих мест, разразившись бурей аплодисментов, я сказала себе, а потом и Асафу, что за «Фанатика» обязательно подарю ему сына. Что вскоре и сделала.

Когда я ожидала появления ребенка, Асаф вместе с сестрой Суламифью выехал на гастроли в Западную Европу. Они переезжали из страны в страну, все время продлевая срок своего пребывания за рубежом — разумеется, с разрешения властей. Тем не менее мне постоянно звонили из театра и предупреждали, что самовольная задержка артистов за границей карается законом и виновных ждет наказание.

Перед поездкой на гастроли Асаф, зная о моем положении, просил своего друга Михаила Габовича помочь мне, если они будут задерживаться. Габович заручился обещанием дирекции театра дать мне машину, когда понадобится ехать в родильный дом. Так и случилось. Наступило 14 марта. Я позвонила в театр, и мне сказали, что машина будет. Часов в 8 вечера я, дрожащая и напуганная, вышла на лестницу — конечно, одна. О ужас! Лестница до самой нашей двери на четвертом этаже была заполнена беспризорными. Одни из них курили, другие играли в карты, а большинство из них уже укладывались спать на ступеньках, кутаясь в грязное тряпье и ища в нем насекомых. Лестница была заполнена ими снизу доверху!

Осторожно переступая со ступеньки на ступеньку, я спускалась под смех, хихиканье и улюлюканье располагающихся на ночлег ребят. Наконец, я вышла из парадного — машины не было. В то время никакой возможности «поймать» машину не было, такси не существовало вовсе — состояние мое с каждой минутой обострялось. Подниматься вверх я уже, конечно, не могла. Так началось мое ожидание. Больше всего меня пугала мысль: что если позвонят из театра? Ведь они подумают, что меня уже нет, что я уже уехала. И что тогда? Сколько мне ждать? Наконец машина все-таки пришла, и в эту ночь появился на свет мой сын. А гастроли Асафа за рубежом все продолжались и продолжались. Целых три месяца прошло после рождения нашего сынишки, прежде чем мы — с помощью телеграфа — остановились на имени Борис. До сих пор храню телеграмму, где муж из Парижа писал: «Только не Юрий!!!»

В квартире Мессереров, куда я возвратилась уже вдвоем с сыном, к этому времени освободились две комнаты, которые занимала семья Рахили, старшей сестры Асафа: она, ее муж Михаил Эммануилович Плисецкий и двое детей — Майя и Александр. Они получили квартирку в районе Пречистенки, где у них появился на свет третий ребенок, Азарий. Михаил Эммануилович был нашим консулом на Шпицбергене. Он был очень сильным, волевым человеком — темпераментным, азартным, интересным. Внешне он тоже отличался от Мессереров — прежде всего своим высоким ростом. В последние свои приезды в Москву он видел, что происходит с ответственными работниками тех лет. Арест за арестом.

Аресты шли обычно по ночам — и наутро люди шепотом сообщали друг другу: «Сегодня взяли такого-то...» Слухи, тревога за близких, полная неизвестность о судьбе ушедших в тюрьмы делали жизнь невыносимой. Я запомнила его слова: «Ну, уж меня они не заставят клеветать на себя и других!» В то время мы постоянно слышали о том, что заключенные подписывали фантастические обвинения в свой адрес — лишь бы прекратить допрос. Неизбежное свершилось — в апреле 1937 года нашего Мишу арестовали. Вслед за ним арестована была и Рахиль, которую посадили в «черный ворон», как тогда называли зарешеченный автомобиль, с восьмимесячным Азариком на руках. Майя, которой было двенадцать лет, с младшим братом, семилетним Александром, были в то утро на детском балетном спектакле в Большом театре. Семья Мессереров, обезумевшая от страха, кинулась ко всем выходам в театре, чтобы перехватить Майю и Алика — не дать им вернуться в опустевший дом. Ведь в то время детей репрессированных родителей не только забирали в интернаты для заключенных, но еще и меняли фамилии — это было самое страшное. Детей встретили, к нам с Асафом привели Алика, которого позднее Асаф официально усыновил и которого вся наша семья приняла как родного. Майечку взяла Суламифь. Она была уже балериной Большого театра и, конечно, рисковала своей карьерой, беря к себе в дом Майю, дочь репрессированных родителей.

Суламифь занималась не только устройством Майечки, ее воспитанием. Она героически боролась за освобождение сестры и добилась перевода ее из АЛЖИРа (Акмолинский лагерь жен изменников родины) в ссылку, в город Чимкент.

Туда Суламифь ездила к сестре, таща с собой чемоданы с продуктами — такие тяжелые, что их было трудно отрывать от земли.

Много лет спустя, уже после смерти Сталина, семья Михаила Эммануиловича Плисецкого была извещена, что арестованный по ложному доносу Плисецкий М.Э. был расстрелян в январе 1938 года по приговору Военной коллегии Верховного Суда СССР.

В 1956 году он был полностью реабилитирован.

Маленький Азарик, вернувшись из тюрьмы и ссылки в Москву, долго еще спрашивал у матери, когда хотел пойти погулять: «Мама, можно мне пойти за зону?»

Но я забежала в своем рассказе немного вперед. Здесь 1934 год был посвящен сыну. Семья наша, получив маленькую квартиру на улице Огарева, отделилась от старших Мессереров, и началась самостоятельная жизнь. Квартира на Огарева осталась в моей памяти как

нечто малоприятное. Это был новый дом, построенный столь убого и неумело, что коридор и передняя едва вмещали двух человек одновременно, а ванна вообще не помещалась в ванной комнате — пришлось пробивать стену таким образом, чтобы край ванны выходил в переднюю. И все же — две комнаты, быт налажен благодаря заботам мамы и домашней работницы, сын растет... Но профессии нет — тоска и пустота. И непонятно, что же дальше.

И тут в мою жизнь неожиданно вмешалась Елена Малиновская, в то время директор Большого театра. В нашу бытность в Поленове, где был Дом отдыха Большого театра (а мы постоянно проводили там летние месяцы), я много общалась с нею. Елена Константиновна видела мою тягу к рукоделию, к изобретению костюмов «из ничего», поскольку я всегда принимала активное участие в оформлении наших традиционных поленовских праздников. В один прекрасный день Елена Константиновна посоветовала мне заняться этим всерьез и помогла устроиться в мастерские Большого театра, в модельный цех — тот, где создавались театральные костюмы. Я сразу почувствовала, что попала в свою стихию. Мастерские были поставлены Малиновской на «широкую ногу». Они занимали четырехэтажный новый корпус, где были расположены различные цеха: головных уборов, вышивки, костюмов, обуви, бутафории, мебели. Был даже типографский цех — там печатались афиши, программы и т.д.

Руководил мастерскими художник Федор Федоровский. В тот момент он создавал декорации и костюмы к опере «Садко». Наш модельный цех работал над созданием новых необычных фактур для оформления «подводного царства». Нужны были эффекты, которые давали бы ощущение движения и блеска водяных струй, солнечных лучей, проходящих через толщу воды, — словом, создавали мир волшебства и сказки.

Не знаю, привнесла ли я в эту постановку свою долю изобретательности или вкуса, но мне сразу повезло узнать и освоить множество разнообразных знаний и навыков.

Уже в первый год своей работы там я стала получать предложения сделать эскизы к тому или иному танцевальному номеру. Понятно, рисунок как таковой был у меня слабый, но в конечном счете эффект костюма больше зависит от его воплощения в материале, от идеи, вложенной в него. А в этой области я всегда чувствовала себя очень уверенно, так как умела шить и могла показать любой портнихе или портному, как скроить или наколоть вещь. Костюмы получались красивые.

Надо принять во внимание, что в тот период, когда я начала работать, моделировать, то есть становилась художником по костюму (примерно 1934 год), наши люди в своей массе одевались довольно плохо. Практически не было ателье, где можно было бы пошить себе красивую одежду. Не было в широкой продаже тканей, да и модные журналы были редкостью. Ведь массовое бытовое обслуживание населения начало развиваться много позже. Тогда-то и возникла необходимость создать центр такого моделирования. Родился первый в Советском Союзе Дом моделей. Это было очаровательное небольшое здание на Сретенке, в проекте которого принимал участие художник Фаворский. Он не только делал эскизы внутренней и наружной росписи здания, но и лично сам расписывал потолки и стены. Я помню, как фрески, выполненные им в строгой цветовой гамме, благородно сочетались с деревянной обшивкой стен, как эффектно был расположен свет над деревянными лестницами и помостами для выхода манекенщиц. Помню, сколько очарования и души вкладывала в создание этого Дома Надежда Макарова. Это была необыкновенно одаренная, интеллигентная художница, прошедшая школу своей знаменитой тетки — Надежды Петровны Ламановой.

Надежда Сергеевна и пригласила меня работать в Доме моделей. Стать художником-модельером — самостоятельным автором своих костюмов было, конечно, заманчиво, и я согласилась. После двухлетнего опыта работы в театре я приобщалась к современной моде.

Увы, мое пребывание в Доме моделей оказалось не слишком продолжительным. Незадолго до войны высокому начальству пришло в голову реорганизовать наш Дом — милую Надежду Сергеевну заме-

нили могучие полуграмотные директорши, пришедшие с текстильных фабрик. Они взяли курс на ширпотреб, и нам, фантазеркам, ничего не оставалось, как уволиться. Чтобы восполнить недостающие навыки в рисунке, я пошла учиться в изоинститут на отделение повышения квалификации театральных художников, которым руководил добрый и талантливый Виктор Шестаков.

На этом этапе моей жизни и застало меня страшное всесокрушающее известие. Война!.. То был июнь 1941 года...

Здесь заканчиваются воспоминания Анели Алексеевны Судакевич. Будет ли она продолжать? Не уверен. И настаивать на этом мы не имеем права. Имеем право пожалеть, что ее дальнейшая жизнь осталась не запечатленной на бумаге. А жизнь была интереснейшая. Когда я перебираю договоры, согласно которым она должна была сочинять костюмы для театров, ансамблей, эстрадных и цирковых программ, у меня буквально рябит в глазах. Краснознаменный ансамбль... Ансамбль НКВД... Ансамбль железнодорожников... «Бесприданница» в Театре киноактера... Оперетта... Детский праздник... Московский цирк... В середине 50-х бывшая звезда становится главным художником по костюмам всего советского цирка. Делает костюмы для самых именитых цирковых звезд: для Волжанских, для Тугановых, для Бугримовой, для Олега Попова. Создает костюмы и общее оформление программы «Цирк на льду». О ее работах пишут в Японии, Франции, Бельгии.

Удивительное дело, но и кино, казалось бы, давно забывшее про нее, вдруг словно спохватывается. В конце 70-х Михаил Швейцер сначала пробует ее на главную роль в «Бегстве мистера Мак-Кинли», затем снимает в большом эпизоде в «Маленьких трагедиях». Элем Климов отдает ей небольшую, но очень приметную роль в «Агонии».

Ее сын, Борис Мессерер, становится тем временем одним из лучших отечественных живописцев и сценографов. Она не учила его живописи и рисунку, хотя сама была художницей — у него были куда более именитые учителя: Фонвизин, Тышлер, Гончаров. Она учила его **быть** *художником. И научила. «Я на все смотрю твоими глазами», — писал он ей из заграничного путешествия.*

Белла Ахмадулина, ее невестка, дарит ей свои книжки, каждый раз отмечая это трогательными и поэтичными дарственными надписями. Последняя из них (прошлогодняя) гласит: «Дорогая, любимая Анель Алексеевна! Вот Вам еще один привет моей души. Здесь и «Путник» ваш (88 стр.)[3]. И сама я, плутающий, не плутующий путник Ваш!»

Публикация, комментарий и примечания М.Кушнировича

[3] Имеется в виду стихотворение Б.Ахмадулиной, посвященное Анели Судакевич.

Всеволод Пудовкин

ПИСЬМА НЕ О ЛЮБВИ

Верхнеудинск[1]*, 19 апреля 1928 года*

Анелия Алексеевна, дорогая!

Я говорил Вам, что не умею писать писем, я действительно не умею их писать. Позавчера я приехал сюда, замученный дорогой, во время которой почти не спал. Сегодня только я узнал о катастрофическом, диком приговоре[2], разразившемся там у Вас в Москве. Это так неожиданно и так непонятно, что я не могу никак ощутить его реальность. Я также не могу в это поверить, как когда-то не мог поверить в смерть Розы Михайловны[3] от считавшегося пустяковым гриппа. Простите мой ужасный почерк, Вам, вероятно, трудно его читать, может быть, даже невозможно. Цоппи[4] передал привет от Вас. Он мог бы не говорить о том, как плохо Вы себя чувствуете. Я знаю Вас и знаю, что Вы непременно подавлены. Знаю, что Вы человек, впервые реально увидавший свою собственную тень. Неумолимую тень, всегда темную, ложащуюся на других лю-

[1] В Верхнеудинске (в настоящее время — Улан-Удэ) была производственная база съемочной группы «Потомок Чингисхана». Эпизоды с участием А.Судакевич снимались в Москве.

[2] Речь идет об аресте и последующем осуждении группы администраторов московских киностудий, в том числе и «Межрабпомфильма». Некоторые из них были близкими друзьями А.Судакевич и В.Пудовкина.

[3] Близкая родственница М.Н.Алейникова, руководителя студии «Межрабпомфильм».

[4] Владимир Эрнестович Цоппи — известный в 20-е годы киноактер. Снимался у В.Пудовкина в «Потомке Чингисхана».

дей, когда Вы об этом и не думаете (не хотите), тень, которую не отрежешь, от которой не отпрыгнешь и не убежишь. Я знаю, что Вы такая, что считаете себя виноватой в том, что у Вас есть тень. Нет, вернее, даже Вы не знаете, виноваты ли люди в том, что у них есть тень или нет, и считаете себя виноватой потому, что никто не сможет убедить Вас в том, что Вы невинны, а сами Вы не хотите и не можете *выдумывать* оправданий. Ох, как все это глупо получается на бумаге, а вместе с тем я обязательно должен все это написать, потому что иначе я буду все это говорить про себя (как это было) и мучиться до приезда. Самое главное, что Вы, конечно, невиновны. Именно Вы — такая, какая Вы есть. Еще вернее Вы *будете* виновны, если Вы решите, что Вы плохи, и испугаетесь этого. Вы понимаете, что ни от какого дела плохим никто не оказывается, плохим или хорошим он бывает только оттого, как он ведет себя дальше. Вы понимаете, что самое ужасное и неверное — это считать себя плохим. (Для Вас, для Вас, для таких людей, как Вы.) Нужно говорить: не *я плох*, а *я не хочу быть плохим*. Вспомнить, вспомнить, пожалуйста, постарайтесь вспомнить, что я когда-то говорил о самом даже крошечном хорошем, за которое *надо*, *надо* зацепляться. Даже если оно пылиночка на пылинке, непостижимо крошечный намек на возможность искры, дуйте, дуйте на нее, бережно раздувайте, если бы даже шел проливной дождь, если бы даже Ваша горсть была полна водой и Вы были бы уверены, что делаете самое бессмысленное дело в свете. И главное: делайте это без сцепленных зубов и без сознания необходимой жертвы — это никуда не годится, ничего не будет хорошего, только обязательно, чтобы Вы испытывали от этого хоть маленькую радость. А самое главное, что эта радость обязательно будет. И все будет замечательно хорошо. Это очень страшно — тень. Но она происходит от солнца и видна Вам только тогда, когда Вы поворачиваетесь назад, к солнцу спиной. Это всегда прошлое.

В будущем перед лицом всегда солнце и тени быть не может. И когда Вы стоите, потому что так пришлось, и смотрите на свою тень, и видите, что она ложится на что-то или на кого-то, потому что тоже так пришлось. Помните, что за Вами *движется* солнце и что даже если Вы сами будете стоять (потому что так случилось) застывши, то солнце само передвинет Вашу тень, и Вы увидите, что самое ужасное зло — это именно *стояние*, неподвижность, которая всегда ужасает и которой не должно быть. И спиной к солнцу тоже долго не нужно. Я очень волнуюсь, и, может быть, все, что я нацарапал, совершенно никуда не годно, и, может быть, Вы, прочтя все это, останетесь в глупом и болезненном недоумении. Я совершенно этому не удивлюсь. Я очень этого ожидаю. Напихать в письмо пару туманных образов, зная, что человеку очень тяжело, и не зная, что ему именно сейчас нужно, конечно, может оказаться нелепым и нехорошим. Я сделал все это так, как всегда, кажется, все делаю, потому что не могу терпеть, потому что это все встает и переворачивается во мне. Я так бы хотел, чтобы Вы ответили мне хотя бы очень немножко, но только я совершенно, совершенно уверяю Вас, что хочу этого очень эгоистически, только для себя и не уверен совершенно в том, что моя просьба порядочна и имеет право быть высказанной. Пишу это, чтобы иметь возможность послать Вам свой адрес. Вдруг выйдет так, что Вам действительно нужно будет написать. Знаете что, я почему-то совершенно не в состоянии подписать под этим письмом к Вам свою фамилию с обычным росчерком. Я подпишу просто имя и отчество, как Вы меня всегда называли. Пожалуйста, не принимайте этого, как какую-либо манерность. Я Вам говорю это совершенно искренне.

Ваш Всеволод Илларионович

Адрес: Верхнеудинск. Гостиница «Метрополь». Вы обязательно будете очень счастливы, очень порывисто, правда, но будете. Это очень хорошо.

Верхнеудинск, 22 мая 1928 года

Дорогой мой Ас!

Вы получите это письмо, вероятно, в тот же день, как я Ваше (если Вы исполнили обещание, данное в телеграмме). Что делать с Вами? Опять проклятые завязанные глаза, нащупываешь, нащупываешь без конца выступы, переплетения, мягкое, твердое — сегодня получается разбитая мебель, а завтра спящие дети — и то, и другое одинаково вероятно. Так всегда бывает с логикой (логика — ведь это особого вида развлечение — завязавши глаза, нащупывать предмет и спорить с тем, кто его видит), выводов тысячи тысяч и идут все новые, пока не

устанешь и от усталости не примешь какой-нибудь за правильный. Я не хочу делать никаких выводов, потому что ничего не вижу. «Все очень тяжело и не нужно» (это Ваши слова). Ужасно важные слова (особенно потому, что они остались невычеркнутыми). Что тяжело, это не страшно. Тяжело — это боль, страдание, подавленность, изнеможение, но всегда движение. «Тяжело» не выдержишь. Из-под «тяжело» полезешь, хоть змеей, хоть червем, хоть вытянутой шеей с придавленными ногами! А «не нужно» — ужасно плохо, это гримаса, расслабление, поганый отдых в скверном месте, где ничего не видишь впереди, потому что нарочно смотришь назад. Не смейте смотреть назад! Может быть, я ужасно соврал. Может быть, это «не нужно» — настоящее, хорошее движение выбрасывания лишнего. Тогда все хорошо. Я, впрочем, не жалею, что лишний раз пихнул ногой могущую подвернуться дрянь. Дикий у меня слог сегодня (как всегда, не знаю почему), может, потому, что мне кажется, что Вас обступила и мучает именно «дрянь», которую всегда так трудно отряхивать, что ничего не стоит устать, опустить руки и увязнуть. Это очень противный отдых. Очень. Хотя Вам бояться нечего, не бойтесь — увязнете — если не вылезете сами, то под Вами высохнет — и побежите. Поверьте раз навсегда! А Вы так устроены, что у Вас есть Судьба. Каждую секунду, каждую секунду у Вас под ногой не земля, а живое притаившееся, которое вот-вот взлетит, понесет, пока не сбросит, и опять пойдете ступать по живым, прикинувшимся мертвыми. Завтра приедет Цоппи и привезет мое письмо неоконченное и сбитое, как все мои письма, и Вы на него не ответите. Я боюсь сейчас продолжать это письмо. Я допишу его лучше завтра. Сейчас я чувствую что-то неладное в себе. Мне кажется, все, что я пишу Вам, не только не то, что нужно писать, но могу даже написать просто плохие какие-то вещи, которые потом не исправить. Плохие — не в смысле обидности, конечно, а в смысле неверности и ненужности.

Вот прошел целый день с того момента, как я бросил писать это письмо. (Я его изобразил волнистой линией — оно действительно более сложного изображения и не стоит.) Ночью дул страшный, потрясающий ветер, непрерывный и ... [неразборчиво. — *М.К.*]. За окном, где темно, выло, скрежетало, взвизгивало и кряхтело — это мучились разные крыши, крюки, ставни. Мучились в темноте все, кого можно сбить, согнуть, вывернуть с корнем. Они так стонали, боролись и упирались, что спать нельзя было от беспокойства. А ветер без перерыва, без пощады, упорно надувши все жилы, напирал и напирал без надежды на слабость, без надежды на отдых. Здесь бывают такие бешеные, отупевшие припадки ветра. Ночью еще ничего — только с непривычки жутковато и беспокойно, а днем нельзя выходить, в лицо кидает пылью и песком изо всей силы, лезет в уши и рот и не пускает идти. Теперь снова о Вас, милый Ас. Сейчас я подумал, сколько у Вас замечательных вещей в неиссякаемом, огромном и сияющем запасе. Понимаете ли Вы, что для Вас год-два-три совершенно ничего не значат. Понимаете ли Вы, что никакие несчастья (а из них самые страшные всегда те, которые длительны по времени) — никакие, повторяю, несчастья не существуют. Если Вас даже связали бы по рукам и ногам, засунули бы в корзинку вниз головой и подвесили бы на высоком месте, чтобы не убежали, и то, найдя щелочку, Вы могли бы смотреть на равнину и отыскивать интересные вещи, чтобы потом вспоминать. Если бы Вас затолкали в болото на самое дно, где ничего не видно и нельзя дышать, и то, вынырнувши потом, Вы были бы только счастливы, что знаете, что такое полная темнота. Поймите же, наконец, что для Вас *существует* совершенно *реальное*, прекрасное *«потом»*. Для огромной массы этого «потом» нет, и здесь действительно страшная трагедия. Надо это «потом» выдумывать. А Вам-то это не нужно, у Вас оно самое настоящее золотое, *нетронутое*. Ас, дорогой, у Вас «потом» еще не было, значит *будет*. Так что же Вам еще? Я же ведь знаю очень хорошо, что Вы вся в запасе. Спросите Завадского — он Вам тоже скажет, потому что видел Вас в начале работы у себя и после. Ох, Боже ты мой, ведь с таким запасом будущего времени, будущих событий, поворотов, раскрытий и подарков нужно, по крайней мере раз в неделю, вертеться от радости, а не сражаться и холодеть. Хоть немножко помогайте тому, что с Вами делает судьба. Улыбайтесь ей хоть по утрам, когда человек и мир более или менее по-настоящему любят друг друга. Я могу писать Вам это без конца. Без конца крутиться и убеждать Вас не закрывать глаза, не

морщиться и улыбаться, улыбаться и улыбаться. Вы не смеете останавливаться. Человек очень сильная вещь, он может очень многое испортить. Стоит только остановиться, и мимо Вас будет проноситься буря событий, а Вы будете только ощущать рвущий ветер да дикие мелькания проносящегося мимо. Будет холодно и непонятно. Налетают, рвут, ушибают, кто и что, не успеешь понять. А вы отчаянно выкиньте, распустите парус и поднимитесь в воздух. Подхватит, перевернет и понесет. И все сразу по-другому. Не бьет и не треплет, и все видно, и рядом несутся разные удивительные существа, можно погладить-потрогать ихнюю шерсть. Не бьет и не треплет, потому что сделался частью бури, только больно можно ушибиться о того, кто стоит, но тут уже ничего не поделаешь — это на счастье. А иной раз можно крепко уцепиться и утащить с собою. А когда потащишь, отпустить. Пусть себе летит тоже.

Очень жду Вашего письма.

В.Пудовкин

Весна 1929 года

О Нелли!

Я пишу Вам первое письмо очень поздно. Я знаю, что поздно, но ничего нельзя было сделать. Приезд сюда всегда съедает первые дни без остатка. Во-первых, неизбежный грипп. Температура, невозможность выйти, уныние и одиночество, непохожее на московское, потому что здесь оно беспокойное. Два окна в разные стороны, мокрый асфальт, полицейский на перекрестке взмахивает руками и вращается методически, как механическая кукла. Очень уныло и надоедливо. Берлин, как я говорил Вам, уже надоел. Как я думал, так и оказалось. Интересных фильмов нет. Сплошное, очень убогое безобразие. Оцеп[5] кончил свою постановку «Дмитрий Карамазов». В отчаянии оттого, что плохо вышло (это он сам говорит, администрация же, кажется, в восторге). Сам я фильма не видел. Увижу дня через два. [Оцеп] подавлен условиями работы. Заставили скрутить всю картину в 3 недели. Возвращается в Москву. О ком еще писать?

[5] Федор Оцеп — известный русский сценарист, кинорежиссер. В 1929—1931 годах жил в Германии, работал на немецкой фирме «Прометусфильм», где снял, в частности, фильм «Живой труп» (1929) с В.Пудовкиным в роли Феди Протасова.

В.Пудовкин в фильме «Необычайные приключения мистера Веста в стране большевиков». 1924

Стэн снималась у Оцепа, сделала большие успехи в немецком языке. Очень умная баба. Думаю, что его (ума) хватит на то, чтобы тоже вернуться возможно скорее[6]. Нелличка милая, это письмо пустынно. Пустынно и неинтересно. Я вспоминаю ночь в огромной степи, холод, траву и низкую красную луну. В траве кролик, которого обрили за неумеренную веселость, проявленную днем. Он чихает и дрожит морщинками голой кожицы. Вы помните? Очень сыро. Пишу за столом. Кругом валяются бесконечно приходящие письма от разных молодых людей с предложениями работать со мной в качестве ассистента. Так же стоит прозрачный мешочек с желтыми засахаренными ягодами (я купил их для того, чтобы разменять 10 марок, — все было закрыто, кроме маленьких лавочек). Есть я их боюсь — они какие-то кислые и вялые, — так и стоят. Письмо, кроме пустынности еще и глупое. Вспоминаю приемную врача, где для развлечения ожидающих лежит альбом с видами Крыма, Рима и еще чего-нибудь — не важно. Вот как, Нелли! С каким бы удовольствием подарил бы я Вам (Вашим глазам и легкому дыханию) все то, что мне здесь так неинтересно. А как это сделать? Совершенно неизвестно. Немедленно ответьте на письмо. Лучше lüft post. Задайте вопросы, тогда напишу умнее. Свое обещание, может быть, исполню, если будет возможность.

Ваш В.Пудовкин

W.I.Pudowkin
Rankestrasse 7, pension «Familienheim»
Berlin W. Deutschland

Одесса, 30 июля 1929 года

Милый Ас!

Планеты сходятся и расходятся, продолжая играть неустанно на своих непортящихся космических инструментах давно (очень давно) налаженную гармонию. На небе, если смотреть с левой стороны двора Оцепова дома, прямо над крышей и деревом, часа в два ночи, всходит такая немыслимая пара звезд, что я долго сомневался в их действительности — так велики и блестящи, что ни на что, кроме детского сновидения, не похожи. Пришлось в них поверить, когда проходящее облако (небольшое) закрыло одну из них. В Хосте море, у нас его нету. Мало ли чего нет, посидишь и так, если есть для чего сидеть. У меня, пожалуй, есть, только очень долго сидеть приходится — мучаюсь. Это я про неоконченный сценарий (до сих пор не кончился). Федя[7] умильно махнул хвостом и ушел в дырку. Уехал в Берлин ставить еще неизвестно какую картину. Уехал так быстро, что не успел со мной проститься. Ничего — это бывает. А Вы тоже ничего — купайтесь и поправляйтесь. То, что Вы влюбились, — это тоже ничего. Он, кажется, человек хороший. Впрочем, это я написал на всякий случай. Вы ведь мне ничего не писали, а мало ли что может случиться. Привет Вам от Лени Оболенского[8]. Он его еще не сказал, потому что ест суп, но он его скажет, когда я его спрошу по окончании обеда. Он же Вас очень любит. А Лев Александрович[9] живет себе в уединенной комнате, в квартире под неправильным номером, в неподходящем дворе на трудной улице, читает Ваши письма, завернувшись в мышиный халат, а говорить никому про то не говорит, хотя, может быть, и следовало бы передавать поклоны. Хотя что это я пишу, может быть, поклонов тоже нету. В письмо это заверните гальку посинее и бросьте все вместе в море, подальше с высокого места, пусть плавает, может быть, из этого что-нибудь и выйдет, особенно если с приговором. Приговор придумайте сами — я после спрошу.

Так, знаете, пишешь, пишешь, и можно дописаться до вещей мало понятных. Я, например, доволен, что тысяченог очнулся и уже делает первые (правда, плохие) мимолетные баранки[10]. Видимо, жабье колдовство не вечно. Чего и Вам желаю. Еще кланяюсь сестрице Софье Алексеевне. Она очень загорела и молодец. Хорошо, что продолжает заниматься и рано встает. Ссориться не надо. Вы ее легче можете обидеть, чем она Вас, потому что Вы ее легче можете понять, чем она Вас. Это запомните! Желаю Вам

---

[6] Ни Анна Стэн, ни Федор Оцеп в советскую Россию не вернулись. Стэн уехала в Голливуд и снималась там, хотя звездой не стала. Оцеп преуспел больше и снял в Европе довольно популярные картины «Амок» и «Гибралтар»; работал также в США и Канаде.

[7] Федор Оцеп.

[8] Леонид Оболенский — актер и режиссер, близкий друг В.Пудовкина со времен кулешовской студии. Оболенский снимал А.Судакевич и А.Стэн в своем фильме «Торговцы славой» (1929).

[9] Лев Александрович Гринкруг, близкий друг В.Пудовкина и А.Судакевич.

[10] Загадочная фраза, тайный язык, понятный только двоим. К сожалению, шифр этого языка забыт.

хорошего продолжительного мужественного ветра.

Как Ваши четыре лапы, не ушибли ли какую-нибудь, не поцарапали ли? Как все остальное? Растут ли свои волосики и сколько чужих? Ну до свидания. От Лени привет и поклон в голос.

Ваш В.Пудовкин

Одесса, ноябрь 1929 года

Что же такое случилось?

Несомненно, враждебность налицо.

Мне очень жутко, потому что, кажется, все, кого я считал друзьями, не только молчат, но и не отвечают на повторные письма.

Что же такое случилось?

Я привык к тому, что вдруг, неожиданно оказывается несомненной для всех моя «подлость», «эгоцентричность» или еще что-нибудь в этом роде (кавычки я поставил не для иронии, а просто из некоторой совестливости, чтобы не думали, что я кокетничаю). Я говорю, что привык, потому что это иногда случалось. Вероятно, случилось и теперь. Я положил Вам конверт с маркой и адресом — опять-таки не из баловства, а для того, чтобы в случае неполучения ответа быть уверенным, что его не захотели послать, а не забыли просто. Пожалуйста, напишите пару слов и сейчас же опустите в ящик.

Буду сидеть в Одессе, по крайней мере, до 1 декабря.

Интересно, что с Вами?

Эх, Вы.

В.Пудовкин

Одесса, 19 октября 1929 года

Милый Ас!

Вы меня извините. Я ведь еще в гимназии был очень плох по географии, и вот теперь все, что я знаю о Вашем положении на земном шаре, ограничивается: 68—12, 78—58, Остоженка и Б.Дмитровка. На почте это не работает.

Я поэтому передаю через Леню[11]. Где Вы теперь и кому нравитесь? Терпеть совершенно не нужно — нужно сердиться, иначе ничего не выйдет. К терпению можно привыкнуть, а это иногда вредно. Я сейчас сержусь на очень многое: на погоду, на себя, на время, на грипп (у меня, кажется, опять вылез, маленький) и на массу повседневных мелочей. Надеюсь, что все это достаточно помогает работе. Адрес мой: Одесса, Лондонская гостиница. В Одессе есть несколько широких (грязноватых) улиц, вымощенных квадратным камнем, несколько частью раскрашенных (но уже облупленных, очень несвежих) зданий. Высокая набережная над плоским голубым морем с маяком и молом, и на набережной толстая, жирная, круглая пушка, из которой ужасно хочется выстрелить (направлена она прямо на морской горизонт). Сама она старинная, но и горизонт ведь старинный. Их взаимное молчание (не без воспоминаний) вызывает уважение и, естественно, некоторое мальчишество (выстрелить). Купаться нельзя — холодно. Номер темный, без солнца — серенький, а мебель серо-зеленая с черным (жабье гнездо — чтоб ему пропасть). Вероятно, сегодня переезд в другой, посветлее.

Вы мне сейчас очень неопределенны.

Как будто стоите спиной у остановки трамвая. Куда едете, неизвестно, но, видимо, по мелочам. Так-то. Узнайте, пожалуйста, какая у Леньки теперь душа и куда она колеблется или же стоит на месте (тоже каком). Передайте привет Ване, маме Вашей и сестре Соне, последней особо — ведь я ее уважаю за будущее и чрезвычайно боюсь ее неразрушимых заключений. О Ваших делах спрашивать боюсь — сами напишете, если нужно. Спросите у Лени, что я писал ему про работу. Не хочу писать два раза, да, может быть, Вам и неинтересно было бы. Лучше распорядитесь сами. Рассказ Вы еще не кончили, пишете урывками, но получается как будто правильно (во всяком случае, для первого опыта). Есть некоторые очень малопонятные места. Не знаю, стоит ли переделывать, или оставить так, как сразу вышло. Очень трудно разговаривать с человеком, стоящим спиной. Я чувствую, что начинаю краснеть и теряться. Пожалуйста, будьте добры, обернитесь или уж садитесь скорей на трамвай и поезжайте за Вашими карточками или за чем там. Единственно, боюсь, что, может быть, на самом деле Вам грустно, а я Вас обижаю — тогда простите.

В.Пудовкин

Кисловодск, май 1931 года

Дорогой мой Ас.

Получил Вашу записку, короткую и прекрасную, написанную без перечитывания и исправлений. И как всегда, нахожу там отдельную фразу, 2—3 слова,

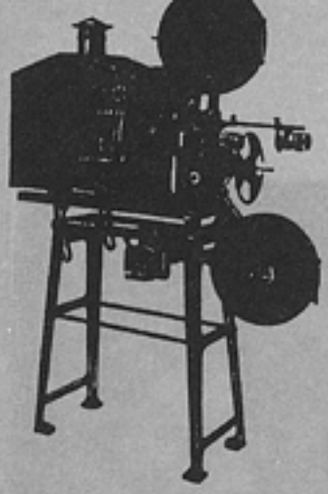
[11] Л.Оболенский.

которые сразу говорят очень много, в тысячу раз больше, чем все другие. Вы пишете, «главное — нет *настоящих чувств*». Вот эти-то два слова «настоящие чувства» и замечательны. Ас, мой милый, Вы (как и я) из особой породы людей, не умеющих жить рассудком и не умеющих удовлетворяться своим или чужим *одобрением*. Если не перелилось через край, если не оказалось вдруг сильнее Вас, если нет бешено радостного замирания, смешанного с удивлением «так вот оно какое». Если не незнакомо до последней степени, если, повторяю, *не сильнее* постоянного искушения остановить, рассмотреть, проверить — значит, не настоящее, и никакие силы, никакие убеждения и рассудки этого настоящего не заменят. Это еще очень мало. И очень плохо, что я написал. Я все хочу сказать о той жажде сильнейших, *неоспоримейших* чувств и ощущений, которые так же огромны, так же *несомненны*, как огромность и прекрасность вдыхаемого воздуха, как утро и вечер (они ведь гигантские), протекающие над Вами, как жизнь и смерть, наконец. А самое замечательное, что эти ощущения могут быть *очень маленькими*, совсем не масштабными, не героическими и, вместе с тем, совсем не теряющими своей до конца пронизывающей значительности. Я все хочу сказать о том, что Вы так устроены, что Вам эти ощущения необходимы. Вы все время за ними тянетесь и уж без ошибки различаете: то или не то. И самое главное, что то должно быть непременно стопроцентное. Непременно сильнее Вас, непременно. Чтобы можно было закрыть глаза, удивляться, пугаться и благодарно радоваться в одно и то же время. Но весь ужас в том, что нужно же что-то делать в паузах, — а Вы умеете только ждать и поэтому страшно беспокойно и переменчиво жить. Вижу и знаю, как Вы благодарны отдельным минутам, опрокидывающим Вас вполне. Так и нужно! Тут уж ничего не сделаешь — надо научиться выдерживать пустоты. Выдумывать, воспитывать себя на рассуждениях, делать выводы и жить, сидя на этих нелепых кольях (выводах), так же глупо, как ходить по сухому месту на ходулях. Шаг делается больше, стоите Вы на два ненужных аршина выше, но делаетесь мертвы — неповоротливым и обреченным на падение. Ходить лучше на ногах. Если Вы побежите на живых ногах — обгоните любого дурака на палках. Да что Вам говорить. Тихо идти по квадратикам, радуясь тому, что завтра Вы вступите именно в тот-то квадратик и ни в какой другой, — Вы все равно никогда не сможете. Вашей сестре, которая для этого очень подходяща, и то не всегда это удавалось и удается (я не хочу Вашей сестры обижать — она просто особый и исключительной честности человек, и от этого ее поступки всегда будут очень определенными). У Вас тоже есть точный и острый критерий. Вы и на одну тысячную не ошибетесь. Но все дело-то в том, что Вы все время тянетесь вперед и *все* хотите получать из неизвестнейшего, огромного будущего и ничем не можете удовлетвориться из известного, испробованного, рекомендованного и одобренного. Вот в чем дело! Поэтому остается только ждать, жадно втягивать в себя дни, как слепая рыба всасывает воду, и ждать, ждать, когда же, когда же само войдет в тебя и забьется новое «настоящее», и мучиться, мучиться, когда его все нет. Вы должны радоваться, в конце концов. Ведь Вы же просасываете целый мир, и, ожидая случайности, Вы владеете всем. *Только случайность* идентична целому. Все, что наверняка и проверено, всегда только жалкая мертвая часть. Те, которые умные и честные, они могут удовлетвориться и половинкой, и четвертинкой, они никогда целого (или хоть тени целого) никогда и не получат, потому что попросту, по привычке, получивши, разрежут пополам, чтобы убедиться, что это именно целое, и будут себе кушать мертвенькие половинки. Я, кажется, опять впал в шаманскую малопонятность. Простите! Вы пишете — «только не подумайте, что я влюблена». Странный Вы, Ас! Если бы я мог это подумать, Вы бы этого не писали. Потому пусть будет написано, чтобы понимать наоборот. Вы сами не понимаете, какой в этих словах может быть гадкий смысл. «Подумать, что влюблена» значит отдать отчет, значит рассчитать, значит ощутить себя как бы рассчитывающим отдельно на какое-то использование или там черт знает что — все скверное. Главное, поймите, что тут какое-то прескверное *отдельное представление*. Я не хочу больше об этом говорить, тем более что Вы это написали для себя, а не для меня. Вы же знаете, что я ничего не понимаю, ничего не называю и не могу понять и назвать. Есть то, что, вращаясь и двигаясь, улыбается или ранит, и, может быть, это называется таким словом, которое надо выдумать, которого нет. Пишите мне, если сможете. В Москве буду еще не скоро — числу к 15 июня.

Желаю счастья и радости.

Ваш В.Пудовкин

Публикация и примечания М.Кушнировича



СЕГИДА–ИНФО

ПЕРСОНАЛИИ (1918 — 1996)

Режиссеры — 1250, актеры — 8890, сценаристы — 980, операторы — 720, художники — 630, художники по костюмам — 340, композиторы — 420, звукорежиссеры — 470, монтажеры — 490.

Примечание. На январь 1996 года Электронный каталог содержал 4830 названий фильмов, что не обеспечивает полноту сведений о персоналиях. Эта цифра постоянно меняется, поэтому полученные данные округлены, чтобы не создавалось иллюзии абсолютной точности.

В девяти потоках персоналий наблюдаются совмещения профессий: режиссеры-сценаристы — 670, режиссеры-актеры — 190, режиссеры-операторы — 110, режиссеры-художники — 70, режиссеры-звукооператоры — 32, режиссеры-монтажеры — 21, режиссеры-продюсеры (с 1990 года) — 57, актеры-продюсеры — 14.

А также: режиссер-актер-сценарист — 127, режиссер-оператор-сценарист — 47, режиссер-сценарист-художник — 32, режиссер-сценарист-актер-продюсер (с 1990) — 27, режиссер-сценарист-продюсер-художник-актер (с 1990) — 8.

В каждом пятом фильме 20—40-х годов режиссер является автором или соавтором сценария. В 50-х — в каждом четвертом фильме, в 60—80-х — в каждом третьем, в 90-х — в каждом втором.

С 1990 года в каждой третьей картине режиссер выступает и как продюсер. Число профессиональных продюсеров заметно не соответствует потребностям режиссерского цеха.

Реально работающих российских режиссеров на сегодняшний день — 440, профессиональных продюсеров («фабрикантов», как их называли в начале века) — 12.

Примечание. 1. В отличие от режиссеров звукового периода, режиссеры немого кино снимали значительно больше (П.Чардынин — 100 фильмов, Е.Бауэр — 80, Я.Протазанов — 80). 2. Актерский состав был чаще всего малочислен (два-три актера для салонной драмы, самого распространенного жанра). 3. Фильмы снимались в сжатые сроки (от 5 до 10 дней, за редким исключением — до месяца). 4. Практически в каждом немом фильме наблюдается совмещение профессий. Монтаж картины осуществлялся, как правило, режиссером. 5. Малочисленность съемочной группы немой фильмы объясняется еще и отсутствием звукооператоров, композиторов и поэтов-песенников.

Несмотря на резко сократившееся производство к 1996 году режиссерских дебютов в 1995 году было 11 — около 25 процентов от общего числа фильмов. Такое соотношение характерно для всех последних пяти лет. До 90-х режиссерские дебюты, как правило, составляли 5—10 процентов (имеются в виду полнометражные игровые картины).

Средний возраст режиссеров-дебютантов 70—80-х годов — 28 лет, 90-х — 38.

АКТЕРЫ

Самые снимаемые актеры звукового кино (более 100 ролей)

Валентина Ананьина — 138
Борислав Брондуков — 103
Майя Булгакова — 162
Павел Винник — 110
Мария Виноградова — 110
Михаил Глузский — 147
Николай Гринько — 115
Армен Джигарханян — 172

Армен Джигарханян в фильме «Здравствуй, это я!»

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 4.

Игорь Дмитриев — 112
Юрий Дубровин — 110
Лев Дуров — 131
Евгений Евстигнеев — 107
Олег Жаков — 105
Вадим Захарченко — 145
Виктор Ильичев — 100
Михаил Кокшенов — 103
Степан Крылов — 103
Николай Крючков — 109
Леонид Куравлев — 140
Александр Лебедев — 148
Павел Любешкин — 119
Елена Максимова — 113
Любовь Малиновская — 112
Юрий Медведев — 108
Юрий Назаров — 136
Даниил Нетребин — 113
Сергей Никоненко — 100
Борис Новиков — 123
Валерий Носик — 127
Владимир Носик — 106
Федор Одиноков — 105
Виктор Павлов — 114
Эрнст Романов — 111
Иван Рыжов — 148
Юрий Саранцев — 110
Любовь Соколова — 179

Любовь Соколова в фильме «Доживем до понедельника»

Сергей Филиппов — 110
Геннадий Юхтин — 130
Игорь Ясулович — 114

Актерские дебюты

Рекордный по количеству актерских дебютов фильм — «Молодая гвардия» Сергея Герасимова (1948); в нем снялись 23 студента ВГИКа: Инна Макарова, Нонна Мордюкова, Сергей Бондарчук, Вячеслав Тихонов, Клара Лучко, Муза Крепкогорская, Тамара Носова, Евгений Моргунов, Виктор Авдюшко, Георгий Юматов, Сергей Гурзо и другие. Итоги проката: первое место (первая серия — 42,4 млн. зрителей, вторая — 26,7).

Ольга Андровская в фильме «Медведь»

Дебютировали и все исполнители главных ролей (кроме Ольги Остроумовой) в фильме Станислава Ростоцкого «А зори здесь тихие...» (1972). Итоги проката: первое место — 66 млн. зрителей.

Самая молодая актриса — Гуля Королева (р. 1922). Снималась в фильмах: «Каштанка» (1926), «Бабы рязанские» (1927), «Дочь партизана» (1934), «Я люблю» (1936). Погибла в 1942 году.

Актеров, дебютировавших в возрасте до 10 лет, — 19.

Поздние (после сорока лет) актерские дебюты в кино

Гани Агзамов (р. 1909, в кино с 1953, 26 ролей)
Ольга Андровская (р. 1898, в кино с 1938, 5 ролей)
Людмила Аринина (р. 1926, в кино с 1967, 55 ролей)
Михаил Бадикяну (р. 1919, в кино с 1963, 37 ролей)
Мария Блюменталь-Тамарина (р. 1859, в кино с 1911, 23 роли)
Антонина Богданова (р. 1904, в кино с 1954, 15 ролей)
Петр Вельяминов (р. 1926, в кино с 1971, 50 ролей)
Александр Вокач (р. 1926, в кино с 1968, 60 ролей)
Николай Волков (р. 1900, в кино с 1942, 65 ролей)
Зиновий Гердт (р. 1916, в кино с 1956, 74 роли)
Софья Гиацинтова (р. 1895, в кино с 1946, 8 ролей)
Глеб Глебов (р. 1899, в кино с 1949, 19 ролей)
Вацлав Дворжецкий (р. 1910, в кино с 1961, 85 ролей)
Любовь Добржанская (р. 1908, в кино с 1952, 9 ролей)
Владимир Емельянов (р. 1911, в кино с 1953, 72 роли)
Петр Зайченко (р. 1943, в кино с 1984, 12 ролей)

Борис Иванов (р. 1920, в кино с 1961, 66 ролей)
Петр Константинов (р. 1899, в кино с 1947, 18 ролей)
Павел Кормунин (р. 1919, в кино с 1964, 83 роли)
Вера Кузнецова (р. 1907, в кино с 1954, 58 ролей)
Леонид Леонидов (р. 1873, в кино с 1918, 10 ролей)
Нина Манучарян (р. 1885, в кино с 1926, 9 ролей)
Варвара Массалитинова (р. 1878, в кино с 1919, 10 ролей)
Иван Москвин (р. 1874, в кино с 1919, 9 ролей)
Стефания Станюта (р. 1905, в кино с 1958, более 60 ролей)
Янис Осис (р. 1895, в кино с 1947, 11 ролей)

Средний возраст дебютирующих в кино: актрисы — 27 лет, актеры — 32.

Самый большой непрерывный актерский стаж в кино

Федор Никитин — 70 лет (р. 1900, в кино с 1918, 91 роль)

Федор Никитин в фильме «И жизнь, и слезы, и любовь»

Леонид Оболенский — 66 лет (р. 1902, в кино с 1920, 37 ролей)
Михаил Жаров — 63 года (р. 1900, в кино с 1915, 66 ролей)

Актер Николай Надемский (1892—1937) дебютировал в кино в 1925 году. За двенадцать лет им сыграно 57 ролей в кино (в шести фильмах — по две роли, в двух фильмах — по три). Только в 1927 году им сыграно 10 ролей — уникальный пример в кинематографе периода СССР.

Актеры, сыгравшие наибольшее число раз одну и ту же роль

Юрий Каюров (Ленин, 18 фильмов)
Адро Кобаладзе (Сталин, более 15 фильмов)
Михаил Геловани (Сталин, 12 фильмов)
Михаил Ульянов (Ленин — 6 фильмов, маршал Жуков — 12)
Леонид Любашевский (Яков Свердлов, 8 фильмов)
Георгий Вицин (Трус, 6 фильмов)
Георгий Милляр (Баба Яга, 5 фильмов)

МУЗЫКА В КИНО

В конце 50-х свыше была слущена установка об обязательном присутствии песни в фильме современной тематики.

Поэты, писавшие для кино

Поэт Михаил Матусовский написал стихи к 57 фильмам; Роберт Рождественский — к 42-м, далее по нисходящей: Игорь Шаферан, Василий Лебедев-Кумач, Леонид Дербенев, Евгений Долматовский, Булат Окуджава, Игорь Вознесенский, Владимир Высоцкий, Михаил Танич, Геннадий Шпаликов и, наконец, Юрий Визбор, исполнитель песен, сценарист, писатель, поэт, актер, автор-режиссер более 40 документальных фильмов.

Композиторы, написавшие музыку более чем к 50 фильмам

Вениамин Баснер
Никита Богословский
Геннадий Гладков
Владимир Дашкевич
Евгений Дога
Исаак Дунаевский
Александр Зацепин
Дмитрий Кабалевский
Шандор Каллош
Евгений Крылатов
Алексей Рыбников
Василий Соловьев-Седой
Вадим Храпачев
Лев Шварц
Дмитрий Шостакович
Андрей Эшпай

Композиторы, написавшие музыку более чем к 100 фильмам

Эдуард Артемьев
Олег Каравайчук
Андрей Петров
Исаак Шварц
Микаэл Таривердиев

ЭКРАНИЗАЦИИ

А.Чехов — 57, М.Горький — 38, А.Островский — 31, А.Пушкин — 21, Л.Толстой — 21, А.Толстой — 18, Ч.Айтматов — 18, Ф.Достоевский — 15, И.Тургенев — 15, Л.Андреев — 14, А.Гайдар — 14, М.Шолохов — 14, В.Шукшин — 14, А. и Г.Вайнеры — 12, У.Шекспир — 12, А.Грин — 11, Е.Шварц — 11, В.Быков — 10, Н.Лесков — 10, Ю.Семенов — 10, М.Булгаков — 9, К.Симонов — 9, Джек Лондон — 7, А.Платонов — 5.

До 60-х годов на первом месте среди экранизируемых писателей был М.Горький. Современные классики обычно являются и авторами сценариев. Экранизации И.Бунина и В.Набокова появились только в 1990 году (9 и 5 соответственно). Ф.Кафка впервые экранизирован в 1993 году (4 фильма, из которых — три «Замка»: в России, Литве и Грузии).

Фильмов-экранизаций (СССР — Россия) — 1817.

Самые экранизируемые произведения: «Первая любовь» — 4, «Враги» — 3, «Живой труп» — 3, «Любовь Яровая» — 3, «Мать» — 3.

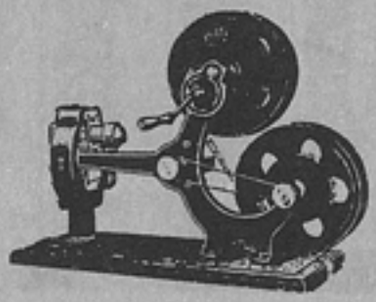
Статистика часто используемых слов в названиях советских (российских) фильмов

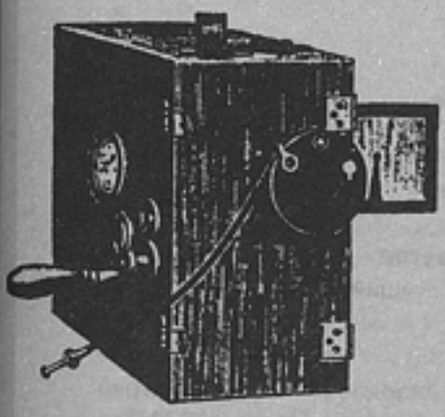
Америка — 15
Ангел — 29
Белый — 49
Большой — 24
Великий — 15
Веселый — 16
Весна — 20
Ветер — 18
Вечер — 17
Возвращение — 31
Война — 22
Волк — 14
Враг — 13
Время — 37
Встреча — 28
Второй — 13
Голубой — 10
Город — 27
Грех — 12
Гроза, гром — 11
Два — 43
День — 69
Дети, детство — 32
Доктор, врач — 13
Дом — 36
Дорога — 24
Дочь — 10
Друг — 34
Жена, женщина — 40
Жизнь — 75
Звезда — 29
Зеленый — 12
Земля — 38
Зима — 13
Золото — 43
Игра — 26
Капитан — 18
Конец — 17
Король — 27
Красный — 39
Круг — 10
Ленин — 12
Лето — 21
Луна — 19
Любовь — 221
Маленький — 14
Мать — 12
Мир — 17
Море — 24
Москва — 23
Муж, мужчина — 33
Начало — 13
Небо — 29
Новый — 21
Ночь — 50
Огонь — 27
Один — 22
Осень — 14
Остров — 19
Отец — 12
Охота — 18
Первый — 30
Поезд — 13
Последний — 48
Приключение — 32
Путешествие — 15
Путь — 22
Пять — 28
Родина — 10
Россия — 15
Русский — 34
Свидетель — 12
Семья — 14
Сказ, сказка — 22
Случай — 19
Смерть — 46
Солдат — 16
Солнце — 22
Сон — 16
Старый — 26
Стрелять — 19
Судьба — 20
Счастье — 61
Сын — 25
Тайна — 22
Товарищ — 12
Тишина, тихий — 15
Третий — 16
Три — 46
Убить — 30
Утро — 18
Фронт — 16
Царь — 16
Человек — 59
Черный — 34.

Вопросительные предложения в названиях фильмов — 57, восклицательные — 113, альтернативные названия через связку «или» — 46, незавершенные фразы (...) — 142.

Наиболее часто встречающееся название фильма (не экранизации): «Отец и сын» — 4.

Слова, наиболее распространенные в названиях фильмов 90-х: «любовь» — 54, «русский» — 27, «смерть» — 22.





СПИСОК КУДРЯВЦЕВА (2)

Отечественные фильмы — лауреаты международных кинопремий

«Маленькая Вера»

«Маленькая Вера» (реж. В.Пичул) — специальный приз на МКФ в Монреале, премия ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Венеции, 1988; призы Н.Негоде за женскую роль на МКФ в Чикаго, 1988, и на фестивале молодых актеров в Женеве, 1989; премия «Феликс»-89 за сценарий М.Хмелик; главный приз на МКФ дебютов в Анже, 1990.

«Маленький беглец» (реж. Э.Бочаров, Т.Кинугаса, СССР — Япония) — главный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1967.

«Мальва» — премия Д.Ритенберг за женскую роль на МКФ в Венеции, 1957.

«Мальчик и голубь» (реж. А.Михалков-Кончаловский, Е.Осташенко) — приз на МКФ для детей в Венеции, 1962.

«Мама» (реж. Э.Бостан, СССР—СРР) — специальный приз на МКФ для детей в Венеции, 1977.

«Маскарад» (реж. В.Бунин) — главный приз среди музыкальных фильмов на МКФ телефильмов в Праге, 1986.

«Мать» — по опросу среди критиков мира на Всемирной выставке в Брюсселе в 1958 году фильм назван восьмым, а режиссер В.Пудовкин — десятым; по опросу киноведов мира в 1978 году включен третьим по счету в список ста лучших фильмов.

«Мать» (реж. Г.Панфилов) — приз за художественный вклад на МКФ в Канне, премия «Феликс» Д.Певцову за роль второго плана, 1990.

«Мать-земля» (реж. Г.Чохели) — главный приз на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1982.

«Мальва», реж. В.Браун

«Мачеха» — специальный приз Т.Дорониной за женскую роль на МКФ в Тегеране, 1973.

«Мачеха Саманишвили» (реж. Э.Шенгелая) — специальный приз жюри и премия операторам Л.Ахвледиани и Ю.Схиртладзе на МКФ в Каире, 1978.

Окончание. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 4.

«Мой друг Иван Лапшин»

«Мелодии Верийского квартала» (реж. Г.Шенгелая) — премия экуменического жюри на МКФ в Сан-Себастьяне, 1974.

«Меня зовут Кожа» (реж. А.Карсакбаев) — приз на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1966.

«Мертвые души» (реж. Л.Трауберг) — приз критики на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1961.

«Месть» (реж. И.Поплавская) — приз за лучший короткометражный фильм на МКФ в Сан-Франциско, назван и Британским киноинститутом вместе с «Белыми ночами» и «Балладой о солдате» среди лучших иностранных фильмов за 1960 год.

«Мимино» (реж. Г.Данелия) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1977; главная премия на МКФ в Авеллино, 1979.

«Мир входящему» (реж. А.Алов, В.Наумов) — специальная премия жюри на МКФ в Венеции и «Кубок Пазинетти» за лучший иностранный фильм в Италии, 1961.

«Мичурин» (режиссер А.Довженко, операторы Л.Косматов, Ю.Кун, художники М.Богданов, Г.Мясников) — приз за лучший цветной фильм на МКФ в Марианске-Лазне, 1949.

«Мне двадцать лет» (реж. М.Хуциев) — специальный приз ex aequo на МКФ в Венеции, 1965.

«Мой друг Иван Лапшин» (реж. А.Герман) — приз жюри и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Локарно, 1986.

«Молчание доктора Ивенса» (реж. Б.Метальников) — специальный приз жюри, а также премия Ж.Болотовой за женскую роль на МКФ в Триесте, 1974.

«Мольба» (реж. Т.Абуладзе) — главный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1974.

«Морозко» (реж. А.Роу) — главный приз на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1965.

«Москва — Кассиопея» (реж. Р.Викторов) — специальный приз на МКФ в Триесте, премия на МКФ детских фильмов в Москве, 1975.

«Москва слезам не верит» (реж. В.Меньшов) — премия «Оскар» за лучший иноязычный фильм в США в 1980 году.

«Моя улица» (реж. Л.Марягин) — приз Интервидения на МКФ телефильмов в Праге, 1971.

«Мужики!» (реж. И.Бабич) — специальное упоминание жюри на МКФ в Западном Берлине, 1982.

«Мужское воспитание» (реж. У.Сапаров, Я.Сеидов) — главный приз на МКФ в Мангейме, главная премия на МКФ детских фильмов в Москве, 1983.

«Мужской разговор» (реж. И.Шатров) — премия на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1969.

«Мусоргский» — премия художникам Н.Суворову и А.Векслеру на МКФ в Канне, 1951.

«Мы и наши горы» (реж. Г.Малян) — особое упоминание на МКФ в Сан-Ремо, 1976.

«Мы из джаза» (реж. К.Шахназаров) — диплом на МКФ в Чикаго, 1984.

«Мы за мир» (док., реж. И.Пырьев, Й.Ивенс) — премия мира на МКФ в Карлови-Вари, 1952.

«Начало»

«На исходе лета» — приз Л.Оболенскому за мужскую роль на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1978.

«На пути к Ленину» (реж. Г.Райш, СССР—ГДР) — специальный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1970.

«Наблюдатель» (реж. А.Ихо) — почетный диплом жюри за дебют и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Карлови-Вари, специальный приз на МКФ молодого кино в Турине, 1988.

«Над темной водой» (реж. Д.Месхиев) — приз жюри, а также премия К.Качалиной за женскую роль на МКФ в Таормине, 1993.

«Начало» (реж. Г.Панфилов) — медаль за участие в МКФ в Венеции, 1971.

«Не горюй!»

«Не горюй!» (реж. Г.Данелия) — специальная премия на МКФ в Мар-дель-Плата, 1971.

«Не могу» (реж. В.Пендраковский) — приз за короткометражный фильм на МКФ в Мангейме, 1986.

«Невестка» (реж. Ходжакули Нарлиев) — специальное упоминание жюри на МКФ в Локарно, 1972.

«Невозвращенец» (реж. С.Снежкин) — специальный приз на МКФ в Сан-Себастьяне, 1991.

«Незабываемый 1919-й год» (реж. М.Чиаурели) — главная премия на МКФ в Карлови-Вари, 1952.

«Неоконченная пьеса для механического пианино» (реж. Н.Михалков) — главный приз на МКФ в Сан-Себастьяне, 1977; премия на МКФ в Чикаго, приз «Давид Донателло» за лучший иностранный фильм в итальянском прокате 1978 года.

«Непокоренные» (реж. М.Донской) — приз на МКФ в Венеции, 1946.

«Непрофессионалы» (реж. С.Бодров) — приз на МКФ в Турине, 1987.

«Несколько дней из жизни И.И.Обломова» (реж. Н.Михалков) — признан лучшим иностранным фильмом 1981 года по решению Национального совета кинообозревателей США.

«Несколько интервью по личным вопросам» (реж. Л.Гогоберидзе) — главный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1979.

«Никто не хотел умирать» — премия Д.Банионису за мужскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1966.

«Новый Гулливер» (реж. А.Птушко) — особое упоминание среди фильмов советской кинопрограммы, удостоенной приза на МКФ в Венеции, 1934; две грамоты на МКФ в Москве, 1935.

«Ностальгия» (реж. А.Тарковский, Италия при участии СССР) — большой приз жюри ex aequo за творчество, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Канне, 1983.

«Ночь коротка» (реж. М.Беликов) — главный приз на МКФ в Мангейме, 1982.

«Ночь над Чили» (реж. С.Аларкон, А.Косарев) — специальный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1977.

«Облако-рай» (реж. Н.Досталь) — специальный приз и премия экуменического жюри на МКФ в Локарно, приз актерскому ансамблю на МКФ в Женеве, 1991.

«Обыкновенный фашизм» (реж. М.Ромм) — специальный высший приз на МКФ документальных фильмов в Лейпциге, 1965.

«Одинокая женщина желает познакомиться» — премия И.Купченко за женскую роль на МКФ в Монреале, 1987.

«Одинокий голос человека» (реж. А.Сокуров) — приз на МКФ в Локарно, 1987.

«Одиноким предоставляется общежитие» (реж. С.Самсонов) — приз на МКФ комедий в Шамрусе, 1985.

«Однажды вечером» (реж. Е.Тонунц) — приз за лучший короткометражный фильм на МКФ в Анже, 1991.

«Однажды двадцать лет спустя» (реж. Ю.Егоров) — главный приз на МКФ в Авеллино, 1981.

«Окраина» (реж. Б.Барнет) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной приза на МКФ в Венеции в 1934 году, хотя и не выделен особо, в отличие от ряда других картин СССР.

«Опасный возраст» (реж. А.Прошкин) — приз Интервидения на МКФ телефильмов в Праге, 1982.

«Окраина»

«Операция «Ы» и другие приключения Шурика» (реж. Л.Гайдай) — новелла «Наваждение» получила приз на МКФ короткометражных фильмов в Кракове, 1965.

«Оптимистическая трагедия» (реж. С.Самсонов) — специальный приз на МКФ в Канне, премия Б.Андрееву за мужскую роль на МКФ в Сан-Франциско, 1963.

«Осенние колокола» (реж. В.Гориккер) — премия имени Л.Висконти в конкурсе «Давид Донателло» в Италии в 1979 году.

«Осенний марафон»

«Осенние свадьбы» (реж. Б.Яшин) — премия за дебют на МКФ в Локарно, 1968.

«Осенний марафон» (реж. Г.Данелия) — главный приз и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Сан-Себастьяне, 1979; главная премия на МКФ в Шамрусе, 1980.

«Остановился поезд» — премия А.Миндадзе за сценарий на МКФ в Сан-Ремо, 1984.

«Отелло» (реж. С.Юткевич) — приз за режиссуру на МКФ в Канне, 1956.

«Отель «У погибшего альпиниста» — особо отмечен сценарий А. и Б. Стругацких и музыка С.Грюнберга на МКФ в Триесте, 1980.

«Отец солдата» — премия С.Закариадзе за мужскую роль на МКФ в Москве, 1965.

«Открытое сердце» (реж. А.Поляков) — приз на МКФ в Дели, 1983.

«Отроки во Вселенной» (реж. Р.Викторов) — специальный приз на МКФ в Триесте, 1976.

«Охота на лис» (реж. В.Абдрашитов) — специальный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1982.

«Очи черные» (реж. Н.Михалков, Италия при участии СССР) — премия М.Мастроянни за мужскую роль на МКФ в Канне, специальный почетный диплом для внеконкурсного фильма на МКФ в Вальядолиде, номинация М.Мастроянни на премию «Оскар» за 1987 год.

«Очи черные»

«Падение Берлина» (реж. М.Чиаурели) — главная премия на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Пакет» (реж. В.Назаров) — главный приз на МКФ телефильмов в Праге, 1966.

«Парад планет» (реж. В.Абдрашитов) — главный приз на МКФ в Авеллино, 1985.

«Петербургская ночь»

«Пастораль» (реж. О.Иоселиани) — премия ФИПРЕССИ и особое упоминание экуменического жюри для внеконкурсного фильма на МКФ в Западном Берлине, 1982.

«Пастух» (реж. И.Бабич) — специальный диплом за короткометражный телефильм на МКФ в Венеции, 1958.

«Пегий пес, бегущий краем моря» (реж. К.Геворкян) — главный приз, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Москве, 1991.

«Первая ласточка» (реж. Н.Мчедлидзе) — специальный приз жюри и премия Д.Абашидзе за мужскую роль на МКФ в Тегеране, 1975.

«Первый день творения» (реж. С.Бабаян) — приз за лучший короткометражный фильм на МКФ в Триесте, 1981.

«Первый учитель» (реж. А.Михалков-Кончаловский) — премия Н.Аринбасаровой за лучшую роль и медаль на МКФ в Венеции, 1966.

«Первый этаж» — специальный приз Е.Добровольской за женскую роль на МКФ в Женеве, 1990.

«Переход товарища Чкалова через Северный полюс» (реж. М.Пежемский) — приз за лучший короткометражный фильм на МКФ в Турине, 1991.

«Петербургская ночь» (реж. Г.Рошаль, В.Строева) — особое упоминание среди фильмов советской кинопрограммы, удостоенной приза на МКФ в Венеции, 1934.

«Петрухина фамилия» (реж. С.Никоненко) — почетный диплом на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1972.

«Пирогов» — почетный диплом оператору А.Москвину на МКФ в Марианске-Лазне, 1948.

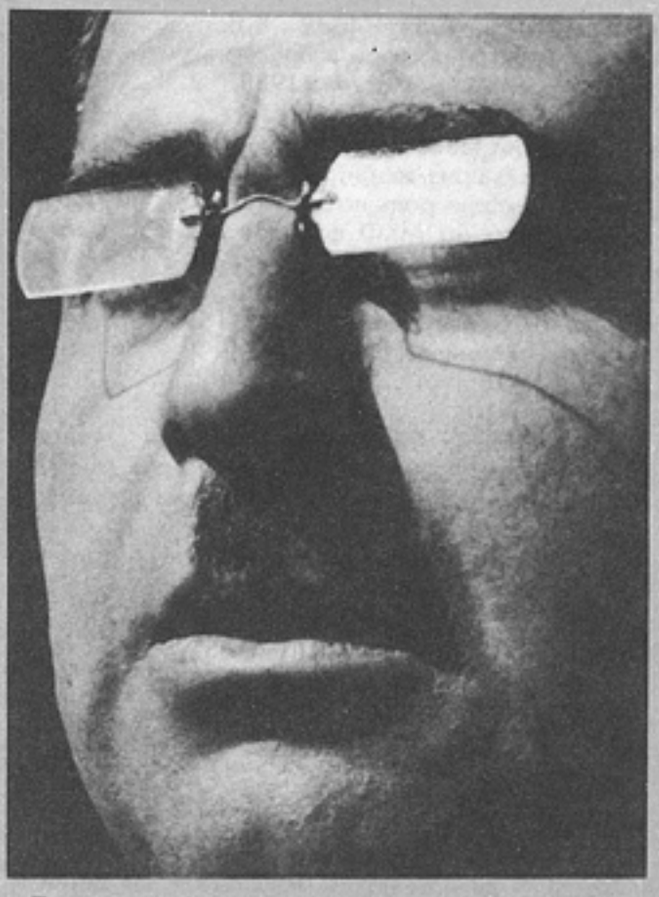
«Пиросмани» (реж. Г.Шенгелая) — главный приз на МКФ в Чикаго, премия Британского киноинститута, 1974.

«Письма мертвого человека» (реж. К.Лопушанский) — главный приз и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Мангейме, специальный приз на МКФ в Трое, 1986.

«Пловец» (реж. И.Квирикадзе) — главный приз ex aequo на МКФ в Сан-Ремо, 1987.

«Плюмбум, или Опасная игра» (реж. В.Абдрашитов) — золотая медаль Итальянской Республики на МКФ в Венеции, 1987.

«Повесть непогашенной луны» (реж. Е.Цымбал, СССР, 1990) — главная премия за дебют на МКФ в Трое, 1992.



«Покаяние»

«Подранки» (реж. Н.Губенко) — приз на МКФ в Чикаго, 1977.

«Поездка к сыну» (реж. В.Тумаев) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной главного приза на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1987; специальное упоминание на МКФ в Анже, 1989.

«Позови меня в даль светлую» (реж. Г.Бурков, Г.Лавров) — главный приз ex aequo и премия ФИПРЕССИ ex aequo на МКФ в Мангейме, 1977.

«Плохой хороший человек» (реж. И.Хейфиц) — приз на МКФ в Чикаго, 1974.

«Повесть пламенных лет» (реж. Ю.Солнцева) — приз за режиссуру на МКФ в Канне, 1961.

«Покаяние» (реж. Т.Абуладзе) — большая специальная премия жюри, призы ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Канне, специальная премия жюри и приз А.Махарадзе за мужскую роль на МКФ в Чикаго, 1987.

«Полтора часа в кабинете Ленина» — премия М.Ульянову за мужскую роль на МКФ телефильмов в Праге, 1987.

«Попрыгунья» (реж. С.Самсонов) — приз жюри и «Кубок Пазинетти» на МКФ в Венеции, 1955.

«Порожний рейс» (реж. В.Венгеров) — приз на МКФ в Москве, 1963.

«Портрет жены художника» (реж. А.Панкратов) — премия за дебют на МКФ в Карлови-Вари, 1982.

«Посетитель музея» (реж. К.Лопушанский) — специальный приз жюри и премия экуменического жюри на МКФ в Москве, 1989.

«Последний месяц осени» (реж. В.Дербенев) — специальный приз жюри, а также премия Е.Лебедеву за мужскую роль на МКФ в Мар-дель-Плата, главный приз на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1966.

«Потомок Белого Барса» (реж. Т.Океев) — приз за художественный вклад на МКФ в Западном Берлине, 1985.

«Потоп» (реж. Е.Гофман, ПНР при участии СССР) — номинация на премию «Оскар» за 1974 год по категории «Лучший иноязычный фильм».

«Праздник Нептуна» (реж. Ю.Мамин) — приз на МКФ в Мангейме, 1986.

«Премия» (реж. С.Микаэлян) — юбилейный приз на МКФ в Карлови-Вари, золотая медаль на МКФ в Авеллино, 1976.

«Привет с фронта» (реж. И.Киасашвили) — приз на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1985.

«Приключения желтого чемоданчика» (реж. И.Фрэз) — диплом на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1970.

«Прошу слова» (реж. Г.Панфилов) — юбилейный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1976.

«Прощай, зелень лета...» (реж. Э.Ишмухамедов) — главный приз на МКФ в Дели, 1987.

«Прошу слова»

«Прощайте, голуби!» (реж. Я.Сегель) — специальный приз ФИПРЕССИ и диплом жюри на МКФ в Локарно, 1961.

«Путевка в жизнь» — по опросу на МКФ в Венеции в 1932 году Николай Экк назван лучшим режиссером.

«Путешествие в Сопот» (реж. Н.Джорджадзе) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной главного приза, а также награжден еще одной премией на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1987.

«Путешествие молодого композитора» (реж. Г.Шенгелая) — приз за режиссуру на МКФ в Западном Берлине, 1986.

«Пятно» (реж. А.Цабадзе) — серебряный приз среди телефильмов на МКФ в Локарно, 1987.

«Раба любви» (реж. Н.Михалков) — приз за лучшую режиссуру на МКФ в Тегеране, 1976.

«Раба любви»

«Радуга» (реж. М.Донской) — премия Национального совета кинообозревателей США, 1944; почетный диплом на МКФ в Карлови-Вари, 1970.

«Разгром немецких войск под Москвой» (реж. Л.Варламов, И.Копалин) — премия «Оскар» за документальный фильм 1942 года.

«Разлучница» (реж. А.Каракулов) — дипломы ФИПРЕССИ для внеконкурсного фильма на МКФ в Москве и Венеции, 1991.

«Распад» (реж. М.Беликов) — золотая медаль президента Италии на МКФ в Венеции, 1990.

«Рассказы о Ленине» — премия М.Штрауху за мужскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1958.

«Робинзонада, или Мой английский дедушка» (реж. Н.Джорджадзе) — премия «Золотая камера» за дебют для фильма не из основного конкурса на МКФ в Канне, 1987.

«Родная кровь» (реж. М.Ершов) — приз на МКФ в Мар-дель-Плата, 1964.

«Романс о влюбленных» (реж. А.Михалков-Кончаловский) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1974.

«Ромео и Джульетта» (реж. Л.Арнштам, Л.Лавровский) — премия на МКФ в Канне, 1955; особо упомянута балерина Г.Уланова.

«Романс о влюбленных»

«Русский вопрос» (реж. М.Ромм) — международная премия мира и приз композитору А.Хачатуряну на МКФ в Марианске-Лазне, 1948.

«Садко» (реж. А.Птушко) — серебряный приз ex aequo на МКФ в Венеции, 1953 (в тот год золотая премия не была присуждена).

«Саженцы» (реж. Р.Чхеидзе) — премия Р.Чхиквадзе ex aequo за мужскую роль и диплом жюри на МКФ в Москве, 1973.

«Салют, Мария!» — премия А.Роговцевой ex aequo за женскую роль на МКФ в Москве, 1971.

«Сатана» (реж. В.Аристов) — специальный приз ex aequo на МКФ в Берлине, 1991.

«Свадьба» (реж. М.Кобахидзе) — главный приз, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, главный приз ex aequo на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1965.

«Светлячки» (реж. Д.Джанелидзе) — главный приз на МКФ в Мангейме, 1987.

«Семейные тайны» (реж. В.Ахадов) — золотой (но второй по значению) приз на МКФ в Мангейме, 1984.

«Слуга»

«Серафим Полубес и другие жители Земли» (реж. В.Прохоров) — премия за дебют на МКФ в Карлови-Вари, 1984.

«Сережа» (реж. Г.Данелия, И.Таланкин) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, первая премия на МКФ фильмов для молодежи в Канне, 1960.

«Серый разбойник» (реж. Б.Долин) — премия на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1956.

«Сестры» (1-й фильм трилогии «Хождение по мукам», реж. Г.Рошаль) — почетный диплом участия в МКФ в Локарно, 1958.

«Сибириада» (реж. А.Михалков-Кончаловский) — специальный приз жюри на МКФ в Канне, 1979.

«Сибириада»

«Сказ о матери» (реж. А.Карпов) — почетный диплом в рамках симпозиума молодых и новых кинематографий на МКФ в Карлови-Вари, 1964.

«Сказание о земле Сибирской» (реж. И.Пырьев, оператор В.Павлов, художники А.Бергер, Б.Чеботарев) — международная премия труда и приз за лучший цветной фильм на МКФ в Марианске-Лазне, 1948.

«Сладкий сок внутри травы» (реж. А.Альпиев при участии С.Бодрова) — приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1985.

«Слепая птица» (реж. Б.Долин) — премия на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1963.

«Слепой дождь» (реж. В.Гресь) — приз за лучшую режиссуру на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1970.

«Слуга» (реж. В.Абдрашитов) — приз имени А.Бауэра и премия экуменического жюри на МКФ в Западном Берлине, 1989.

«Случайный вальс» (реж. С.Проскурина) — главный приз на МКФ в Локарно, 1990.

«Сталкер»

«Смелые люди» (реж. К.Юдин, оператор И.Гелейн, художники М.Богданов, Г.Мясников) — премия за цветной фильм на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Снежная королева» (реж. Л.Атаманов) — первая премия на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1957; приз за полнометражный мультфильм на МКФ в Канне, 1958.

«Собачий пир» — премия Н.Гундаревой за женскую роль на МКФ в Монреале, 1990.

«Соломенные колокола» — премия Л.Сердюку за мужскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1988.

«Солярис» (реж. А.Тарковский) — большой специальный приз жюри и премия экуменического жюри на МКФ в Канне, приз ФИПРЕССИ на МКФ в Карлови-Вари, 1972.

«СЭР»

«Сорок первый» (реж. Г.Чухрай) — специальная премия на МКФ в Канне, 1957.

«Спасатель» (реж. С.Соловьев) — специальный диплом на МКФ в Венеции, 1980.

«Спаси и сохрани» (реж. А.Сокуров) — премия ФИПРЕССИ ex aequo на МКФ в Монреале, 1989.

«Сталинградская битва» (реж. В.Петров) — главный приз на МКФ в Марианске-Лазне, 1949.

«Сталкер» (реж. А.Тарковский) — премия имени Л.Висконти в конкурсе «Давид Донателло» в Италии в 1980 году; приз ФИПРЕССИ на МКФ в Триесте, 1981; специальная премия экуменического жюри для внеконкурсного фильма на МКФ в Канне, 1982.

«Старший сын» (реж. В.Мельников) — приз Интервидения на МКФ телефильмов в Праге, 1976.

«Сто дней после детства» (реж. С.Соловьев) — приз за режиссуру на МКФ в Западном Берлине, медаль в конкурсе детских фильмов на МКФ в Авеллино, 1975.

«Странные взрослые» (реж. А.Шахмалиева) — главный приз на МКФ телефильмов в Праге, 1975.

«Стюардесса» (реж. В.Краснопольский, В.Усков) — специальный приз на МКФ телефильмов в Праге, 1969.

«Судьба человека»

«Судьба человека» (реж. С.Бондарчук) — главный приз на МКФ в Москве, 1959; специальный диплом на МКФ в Карлови-Вари, 1970.

«СЭР» (реж. С.Бодров) — главный приз на МКФ в Монреале, 1989; первая премия во внеконкурсной программе «Форум молодого кино» на МКФ в Западном Берлине, 1990.

«Сюжет для небольшого рассказа» (реж. С.Юткевич) — памятная медаль на МКФ в Венеции, 1969.

«Табор уходит в небо» (реж. Э.Лотяну) — главный приз на МКФ в Сан-Себастьяне, 1976.

«Так жить нельзя» (док., реж. С.Говорухин) — премия дирекции фестиваля на МКФ в Монреале, 1990.

«Такси-блюз»

«Такси-блюз» (реж. П.Лунгин) — специальный приз за режиссуру на МКФ в Канне, 1990.

«Тамбу-ламбу» (реж. В.Бычков) — специальный диплом на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1959.

«Танго нашего детства» — особое упоминание Г.Новенц за женскую роль на МКФ в Венеции, 1985.

«Тарас Шевченко» (реж. И.Савченко, фильм закончили А.Алов и В.Наумов) — премия С.Бондарчуку за мужскую роль и особый диплом на МКФ в Карлови-Вари, 1952.

«Твой современник» — премия жюри актеров Н.Плотникову за мужскую роль и почетный диплом Н.Гуляевой за женскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1968.

«Тегеран-43» (реж. А.Алов, В.Наумов) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1981.

«Тема» (реж. Г.Панфилов) — главный приз и премия ФИПРЕССИ на МКФ в Западном Берлине, 1987.

«Тени забытых предков» (реж. С.Параджанов, оператор Ю.Ильенко, художники М.Раковский, Г.Якутович) — приз ФИПРЕССИ за цвет и спецэффекты на МКФ в Мар-дель-Плата, 1965; премия Британской киноакадемии, 1966.

«Тетка с фиалками» (реж. П.Любимов) — главный приз на МКФ короткометражных фильмов в Кракове, 1964.

«Тихий Дон» (реж. С.Герасимов) — главный приз ex aequo на МКФ в Карлови-Вари, 1958.

«Только для сумасшедших» (реж. А.Ихо) — премия М.Тереховой за женскую роль на МКФ в Сан-Ремо, 1991; главный приз на МКФ в Мангейме, 1992.

«Точка, точка, запятая...» (реж. А.Митта) — приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1973.

«Транссибирский экспресс» (реж. Э.Уразбаев) — внеконкурсная премия ex aequo за дебют на МКФ в Карлови-Вари, 1978.

«Третий удар» — премия за сценарий А.Первенцева на МКФ в Марианске-Лазне, 1948.

«Три песни о Ленине» (док., реж. Д.Вертов) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной приза на МКФ в Венеции в 1934 году, хотя и не выделен особо, в отличие от ряда других картин СССР.

«Три тополя на Плющихе» (реж. Т.Лиознова) — премия экуменического жюри на МКФ в Мар-дель-Плата, 1968.

«Триптих» (реж. А.Хамраев) — главный приз ex aequo на МКФ в Сан-Ремо, 1980.

«Туманность Андромеды» (реж. Е.Шерстобитов) — диплом на МКФ в Триесте, 1968.

«Ты и я» (реж. Л.Шепитько) — медаль в конкурсе молодого кино на МКФ в Венеции, 1972.

«У озера» (реж. С.Герасимов) — главный приз, а также премия Н.Белохвостиковой за женскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1970.

«У твоего порога» (реж. В.Ордынский) — почетный диплом жюри, а также премия Н.Федосовой за женскую роль на МКФ в Сан-Франциско, 1964.

«Удивительная история, похожая на сказку» (реж. Б.Долин) — почетный диплом на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1966.

«Укрощение огня» (реж. Д.Храбровицкий) — главный приз на МКФ в Карлови-Вари, 1972.

«Урга»

«Урга» (реж. Н.Михалков) — главный приз на МКФ в Венеции, 1991; премия «Феликс»-93 за лучший европейский фильм, номинация на премию «Оскар» за 1992 год по категории «Лучший иноязычный фильм».

«Факт» — премия Е.Соловей за второплановую женскую роль на МКФ в Канне, 1981.

«Филер» — премия О.Янковскому за мужскую роль ex aequo на МКФ в Вальядолиде, 1988.

«Фома Гордеев» (реж. М.Донской) — приз за режиссуру на МКФ в Локарно, 1960.

«Хареба и Гоги» (реж. Г.Шенгелая) — специальный приз жюри, а также премия Л.Тедиашвили за мужскую роль на МКФ в Ташкенте, 1988.

«Хованщина» — номинация композитора Д.Шостаковича на премию «Оскар» в 1961 году за адаптацию музыки М.Мусоргского.

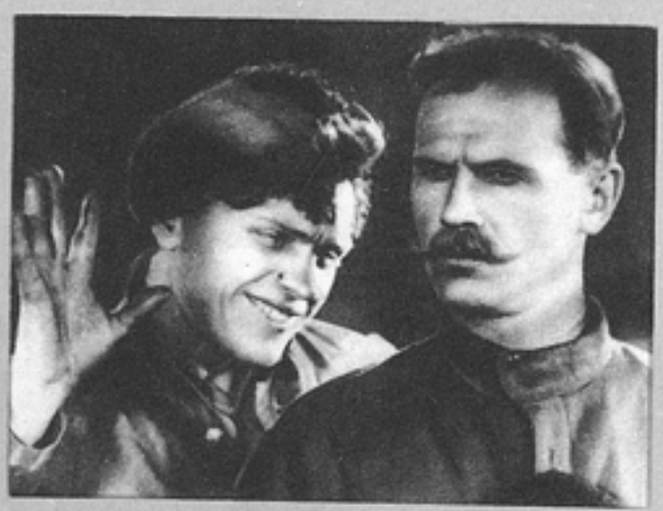
«Храни меня, мой талисман» (реж. Р.Балаян) — главный приз на МКФ в Авеллино, 1986.

«Царапина» (реж. А.Фатхулин) — фильм был в советской кинопрограмме, удостоенной главного приза на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1987.

«Цветущая Украина» (реж. М.Слуцкий) — премия за цветной документальный фильм на МКФ в Карлови-Вари, 1951.

«Чайка» (реж. Ю.Карасик) — специальный приз на МКФ в Чикаго, 1973.

«Чайковский» (реж. И.Таланкин) — приз И.Смоктуновскому ex aequo за мужскую роль и диплом жюри на МКФ в Сан-Себастьяне, 1970; номинации на премию «Оскар» за 1971 год по категориям «Лучший иноязычный фильм» и «Адаптация музыки».



«Чапаев»

«Чапаев» (реж. Г.Васильев, С.Васильев) — вместе с «Юностью Максима» и «Крестьянами» в программе «Ленфильма» награжден первой премией на МКФ в Москве, 1935; бронзовая медаль на МКФ в Венеции, 1946; включен в число ста лучших фильмов мирового кино по итогам опроса киноведов мира в 1978 году.

«Частная жизнь» (реж. Ю.Райзман) — приз актеру М.Ульянову за художественный и личный вклад на МКФ в Венеции, номинация на премию «Оскар» за 1982 год по категории «Лучший иноязычный фильм».

«Человек-амфибия» (реж. Г.Казанский, В.Чеботарев) — приз на МКФ в Триесте, 1963.

«Шестое июля»

«Человек уходит за птицами» (реж. А.Хамраев) — приз за режиссуру на МКФ в Дели, 1977.

«Человек № 217» (реж. М.Ромм) — международная премия Ассоциации авторов фильмов за лучшую режиссуру на МКФ в Канне, 1946.

«Челюскин» (док., реж. Я.Посельский) — особое упоминание среди фильмов советской кинопрограммы, удостоенной приза на МКФ в Венеции, 1934.

«Черная курица, или Подземные жители» (реж. В.Гресь) — главный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1981.

«Черный монах» (реж. И.Дыховичный) — золотая медаль оператору В.Юсову на МКФ в Венеции, премия Жоржа Садуля во Франции за 1988 год.

«Четвертый папа» (реж. В.Краснопольский, В.Усков) — почетный диплом за короткометражный фильм на МКФ телефильмов в Праге, 1968.

«Чистое небо» (реж. Г.Чухрай) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, премия за лучшую режиссуру на МКФ в Сан-Франциско, 1961.

«Чичерин» (реж. А.Зархи) — премия жюри Леониду Филатову за мужскую роль и приз Союза работников театра и кино на МКФ в Карлови-Вари, 1986.

«Что посеешь...» (реж. П.Симм) — специальный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1983.

«Что у Сеньки было» (реж. Р.Василевский) — премия ЮНИСЕФ в программе детских фильмов на МКФ в Западном Берлине, 1986.

«Чувства» (реж. А.Грикявичюс, А.Дауса) — специальный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1975.

«Чужая Белая и Рябой» (реж. С.Соловьев) — большой специальный приз ex aequo на МКФ в Венеции, 1986.

«Чужие дети» (реж. Т.Абуладзе) — признан лучшим фильмом года на МКФ в Лондоне, 1960.

«Чук и Гек» (реж. И.Лукинский) — премия на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1953.

«Шелковица» (реж. Г.Мелконян) — главный приз ex aequo и премия ФИПРЕССИ на МКФ короткометражных фильмов в Лилле, 1980.

«Шестое июля» (реж. Ю.Карасик) — специальный приз жюри авторов фильмов на МКФ в Карлови-Вари, 1968.

«Школа мужества» (реж. В.Басов, М.Корчагин) — премия за воспитательный фильм на МКФ в Карлови-Вари, 1954.

«Шла собака по роялю» (реж. В.Грамматиков) — главный приз в конкурсе детских фильмов на МКФ в Москве, 1979.

«Шок и Шер» (реж. К.Касымбеков) — приз на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1972.

«Эзоп» (реж. Г.Товстоногов, Ю.Музыкант) — главный приз на МКФ телефильмов в Монте-Карло, 1962.

«Эй, маэстро!» (реж. Н.Манагадзе) — специальный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1988.

«Экскурсия» (реж. Ирина Квирикадзе) — приз на МКФ короткометражных фильмов в Оберхаузене, 1986.

«Это не беда» (реж. А.Видугирис) — почетный диплом за короткометражный игровой фильм на МКФ в Кракове, 1972.

«Это сладкое слово — свобода» (реж. В.Жалакявичюс) — главный приз ex aequo на МКФ в Москве, 1973; премия на МКФ в Роттердаме, 1974.

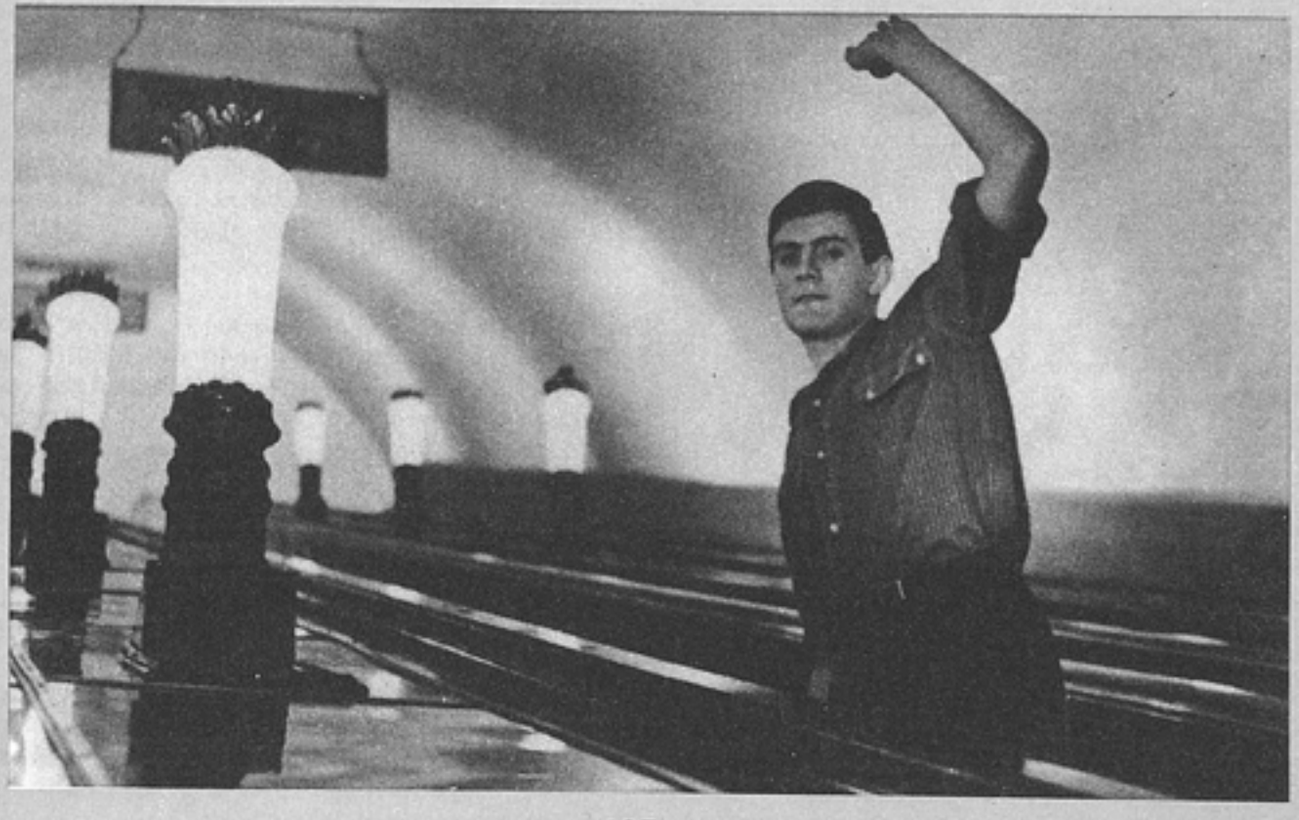
«Юность Максима»

«Юность Максима» (реж. Г.Козинцев, Л.Трауберг) — вместе с «Чапаевым» и «Крестьянами» в программе «Ленфильма» картина награждена первой премией на МКФ в Москве, 1935.

«Юность мира» (реж. А.Ованесова) — премия за полнометражный документальный фильм на МКФ в Карлови-Вари, 1950.

«Я Вас любил...» (реж. И.Фрэз) — диплом жюри на МКФ фильмов для детей в Венеции, 1968.

«Я шагаю по Москве» (реж. Г.Данелия) — особое упоминание жюри ex aequo на МКФ в Канне, 1964.



«Я шагаю по Москве»

ФИЛЬМЫ ПЕРЕХОДНОГО ПЕРИОДА

«Бегущая мишень» (реж. Т.Теменов, Казахстан — Россия) — специальный приз на МКФ молодого кино в Турине, 1992.

«Бесконечность» (реж. М.Хуциев, Россия) — приз имени А.Бауэра и премия экуменического жюри на МКФ в Берлине, 1992.

«Дитя человеческое» (реж. Я.Стрейч, Латвия) — главный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1992; премия христианского жюри на МКФ детских фильмов в Москве, 1994.

«Дом на песке» (реж. Н.Адоменайте, Россия, 1991) — главный приз на МКФ в Анже, 1993.

«Изгой» (реж. В.Савельев, Украина, 1991) — главный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1993.

«Кайрат» (реж. Д.Омирбаев, Казахстан) — приз на МКФ в Локарно, 1992.

«Кикс» (Россия) — премия Е.Германовой за женскую роль на МКФ в Карлови-Вари, 1992.

«Любовь» (реж. В.Тодоровский, Россия) — премия экуменического жюри для фильма не из основного конкурса на МКФ в Канне, приз ЮНИСЕФ на МКФ в Чикаго, 1992.

«Мигранты» (реж. В.Приемыхов, Россия) — специальный приз на МКФ кино в Сан-Ремо, 1992.

«Ой, вы, гуси» (реж. Л.Боброва, Россия) — главный приз на МКФ в Анже, 1992.

«Папа, умер Дед Мороз» (реж. Е.Юфит, Россия) — главный приз на МКФ в Римини, 1992.

«Печорский вальс» (Грузия) — золотая медаль З.Арсенишвили и Л.Гогоберидзе за сценарий на МКФ в Венеции, 1992.

«Самостоятельная жизнь» (реж. В.Каневский, Франция — Россия) — приз на МКФ в Канне, 1992.

«Солнце неспящих» (реж. Т.Баблуани, СССР [съемки начаты в 1985 году] — Грузия) — приз на МКФ в Берлине, 1993.

«Три дня» (реж. Ш.Бартас, Литва) — диплом ФИПРЕССИ и премия экуменического жюри на МКФ в Берлине, номинация на премию «Феликс» по категории «Фильм молодого режиссера», 1992.

«Улыбка» (реж. С.Попов, Россия) — специальный приз на МКФ в Сан-Ремо, 1993.

«Холод» (реж. Х.Эркенов, Россия) — главный (но второй по значению) приз на МКФ в Карлови-Вари, 1992.

«Черное и белое» (реж. Б.Фрумин, Россия — США) — приз на МКФ в Римини, 1992.

ФИЛЬМЫ РОССИИ

«Анкор, еще анкор!» — приз П.Тодоровскому за сценарий на МКФ в Токио, 1993.

«Барабаниада» (реж. С.Овчаров, Россия—Франция) — специальный приз и премия христианского жюри на МКФ в Москве, 1993.

«Анкор, еще анкор!», реж. П.Тодоровский

«Год собаки» (реж. С.Аранович, Россия — Франция) — приз на МКФ в Берлине, 1994.

«И вечно возвращаться...» (реж. С.Мартьянов) — специальный приз председателя жюри на МКФ детских фильмов в Москве, 1994.

«Кош ба кош» (реж. Б.Худойназаров, Таджикистан — Швейцария — Россия) — приз на МКФ в Венеции, 1993.

«Ладони» (реж. А.Аристакисян) — премия в программе «Форум молодого кино» на МКФ в Берлине, специальный приз на МКФ в Таормине, премия экуменического жюри на МКФ в Карлови-Вари, приз на МКФ в Сан-Франциско, 1994.

«Лимита» (реж. Д.Евстигнеев) — главный приз на МКФ дебютов в Анже, 1995.

«Мусульманин» (реж. В.Хотиненко) — большой специальный приз на МКФ в Монреале, 1995.

«Пешаварский вальс» (реж. Т.Бекмамбетов, Г.Каюмов) — премия за режиссуру и диплом актерскому ансамблю на МКФ в Карлови-Вари, 1994.

«Лимита»

«Пустельга» (реж. С.Русаков, Россия — Казахстан) — приз за дебют на МКФ детских фильмов в Москве, 1994.

«Пьеса для пассажира» (реж. В.Абдрашитов) — приз на МКФ в Берлине, 1995.

«Русская симфония» (реж. К.Лопушанский, Россия при участии Франции) — приз экуменического жюри для внеконкурсного фильма на МКФ в Берлине, 1995.

«Русская симфония»

«Русский регтайм» (реж. С.Урсуляк) — номинация на премию «Феликс» по категории «Фильм молодого режиссера», 1993.

«Счастливый неудачник» (реж. В.Быченков) — приз на МКФ детских фильмов в Москве, 1994.

«Ты у меня одна» (реж. Д.Астрахан) — приз жюри, а также диплом М.Нееловой за женскую роль на МКФ в Каире, 1993.

«Убийца» (реж. Б.Айрапетян) — диплом экуменического жюри на МКФ в Мангейме, 1994.

«Утомленные солнцем» (реж. Н.Михалков, Россия — Франция) — большой приз жюри ex aequo на МКФ в Канне, премия «Оскар» за лучший иноязычный фильм в США за 1994 год.

«Я тебя никуда не отпущу» (реж. Е.Тонунц) — приз кинокритики, а также премия А.Неволиной вне регламента за женскую роль на МКФ в Турине, 1993.

Персональные почетные премии за вклад в развитие киноискусства — режиссеры **С.Юткевич** (Венеция-82), **Т.Абуладзе** (Римини-87), **Н.Михалков** (Троя-87), **К.Муратова** (Локарно-94), киновед **Н.Клейман** («Феликс»-93).

Особым призом «Феликс» отмечена в 1990 году деятельность **Союза кинематографистов СССР**.

Специальной премией ФИПРЕССИ имени А.Тарковского награждена внеконкурсная **программа молодого советского кино** (особо отмечен **А.Сокуров**) на МКФ в Москве, 1987.

«Утомленные солнцем»

Премией ФИПРЕССИ награждена **программа российских фильмов** на МКФ в Карлови-Вари, 1994.

Дипломами ФИПРЕССИ отмечены **ретроспективы советских фильмов** на МКФ в Москве в 1967 и 1971 годах.

За создание зарубежных фильмов премиями награждены **О.Иоселиани** («Фавориты луны», Франция, специальный приз на МКФ в Венеции, 1984; «И стал свет», Франция, специальный приз на МКФ в Венеции, 1989), **А.Тарковский** («Жертвоприношение», Швеция — Великобритания — Франция, большой специальный приз, премии ФИПРЕССИ и экуменического жюри на МКФ в Канне, главный приз ex aequo на МКФ в Вальядолиде, 1986), **А.Михалков-Кончаловский** («Гомер и Эдди», США, главный приз ex aequo на МКФ в Сан-Себастьяне, 1989), **О.Борисов** («Единственный свидетель», Болгария, премия за мужскую роль на МКФ в Венеции, 1990), **А.Адабашьян** («Мадо, до востребования», приз в программе «Перспективы французского кино» на МКФ в Канне, 1990).

КИНОЭЛИТА О КИНОЭЛИТЕ

Опрос кинематографистов — лидеров общественного мнения проведен по заказу журнала «Искусство кино» в октябре 1995 года информационно-аналитической фирмой «Дубль-Д»

Выход каких отечественных картин за последние несколько лет можно назвать событием в кинематографе?

Всего было названо шестнадцать картин.
Свыше двух голосов получили:

1.	«Утомленные солнцем»	13
2.	«Прорва»	8
3.	«Барабаниада»	5
4-5.	«Тихие страницы», «Урга»	4
6-7.	«Астенический синдром», «Особенности национальной охоты»	3
8-11.	«Мусульманин», «Покаяние», «Счастливые дни», «Увлеченья»	2
	События не было; затрудняюсь ответить	29

Кто из известных Вам российских режиссеров будет определять стиль кинематографа начала XXI века?

Всего было названо девятнадцать имен.
Свыше двух голосов получили:

1.	Валерий Тодоровский	9
2.	Сергей Овчаров	6
3.	Александр Рогожкин	5
4-5.	Дмитрий Астрахан, Никита Михалков	4
6-7.	Денис Евстигнеев, Отар Иоселиани	3
8-13.	Алексей Балабанов, Борис Барнет, Иван Дыховичный, Иван Охлобыстин, Владимир Хотиненко, Сергей Эйзенштейн	2
	Еще не дебютировал; нет прорыва в будущее; затрудняюсь ответить	34

В опросе приняли участие 61 человек:

В.Абдрашитов, Л.Аннинский, Ю.Арабов, Д.Астрахан, Ю.Богомолов, А.Борисов, Р.Быков, А.Герман, С.Говорухин, А.Гребнев, Н.Гундарева, Г.Данелия, А.Демидова, В.Дмитриев, Д.Дондурей, И.Дыховичный, М.Захаров, Н.Зоркая, А.Ильин, О.Кабо, Н.Караченцов, Л.Карахан, Н.Клейман, В.Клименко, Э.Климов, А.Княжинский, С.Козлов, С.Кулиш, А.Лазарев, И.Лемешев, П.Лебешев, Т.Макарова, А.Медведев, А.Миндадзе, А.Михайлов, В.Михалев, В.Мотыль, В.Наумов, С.Немоляева, А.Плахов, К.Разлогов, Н.Рязанцева, Е.Стишова, В.Соловьев, С.Соловьев, М.Терехова, В.Тодоровский, Л.Филатов, В.Фомин, С.Фрейлих, М.Хуциев, М.Черненко, Л.Чурсина, И.Чурикова, П.Чухрай, С.Шакуров, К.Шахназаров, А.Шемякин, П.Шепотинник, Р.Юренев, А.Яковлев.

«ЕСЛИ БЫ ЗНАТЬ...»

Д.Быков

КРУШЕНИЕ ПОЕЗДА

Название этой статьи вовсе не свидетельствует о моем негативном отношении к киноальманаху «Прибытие поезда» А.Хвана — Д.Месхиева — А.Балабанова — В.Хотиненко под водительством Ю.Мороза и В.Шмырова, удачливых менеджеров на ниве молодого российского кино. Напротив, я считаю этот проект в высшей степени состоявшимся. Замечательное получилось кино — как в смысле документа эпохи, так и в смысле собственно искусства. Задумывалось все несколько круче и символичнее: предполагалось участие С.Сельянова, В.Тодоровского и И.Дыховичного, также попавших в пятерку режиссеров XXI века. На ялтинском кинофоруме-94, где возникла идея этого проекта, Тодоровский уступил свое право снимать новеллу Дмитрию Месхиеву, лишь чуть-чуть отставшему от первой пятерки и к тому же связанному с Валерием Петровичем узами дружественного соавторства. Сельянов ограничился соучастием в сценарии балабановской новеллы. Спектр, таким образом, несколько обеднен, особенно сказывается отсутствие Дыховичного, ибо он-то не представлен в альманахе ни как друг, ни как сценарист; но от него мы уже дождались нескольких киноманифестов подряд — в первую очередь на такой манифест может претендовать «Женская роль», вполне вписывающаяся в жанр итогового размышления по случаю столетия кино. В общем, никто не ушел обиженный: все наиболее живые тенденции современного кино о себе в шмыровском альманахе заявляют.

А заголовок такой я выбрал потому, что вспомнил известный анекдот. И глупо было бы ханжески замалчивать столь плодотворную ассоциацию. Короче, три загадки: что такое — всем езда, одному рифма? Свадебный поезд. А всем рифма, одному езда? Муж в командировке. А всем езда и всем рифма? Крушение поезда.

В этой загадке не учтен еще один вариант, четвертый: никому не езда и никому, соответственно, рифмы. В альманахе представлены все четыре варианта. Так мне кажется. Я позволю себе выстроить рецензию в соответствии с этим анекдотом. И еще одна попытка предварительного самооправдания. Автор этих строк по образованию критик литературный. Трансфокатор от штатива еще могу отличить, но как-то предпочитаю говорить о сюжетах, об их социальном наполнении, о литературных опять-таки аллюзиях, нежели о вещах собственно кинематографического и скорее технического свойства. Так что все, что будет здесь сказано о киноязыке, — вопиющий дилетантизм, ни на что другое не претендующий.

Хван. Всем езда, одному рифма

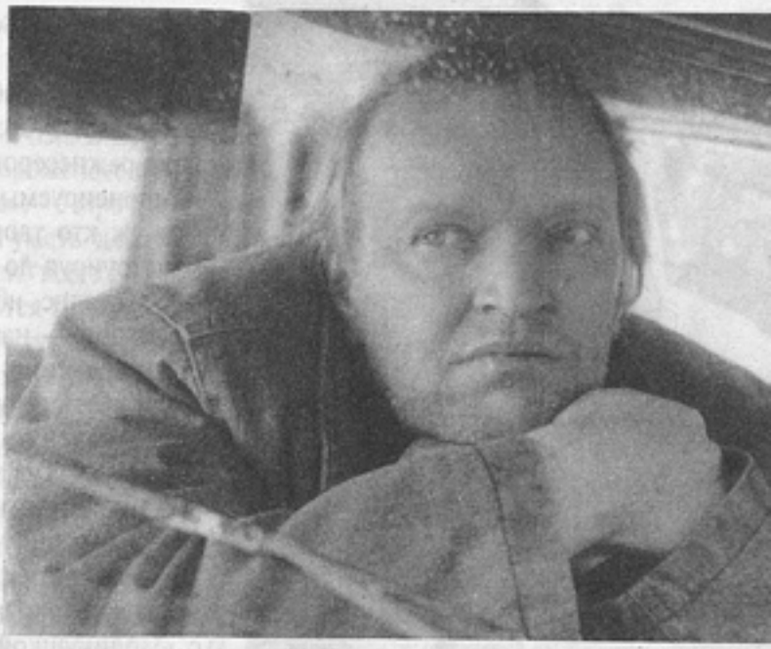
Кинокритик газеты «Сегодня» Максим Андреев, в виде исключения отозвавшийся на альманах не набором стихотворных цитат и не отчетом о собственном самочувствии, а довольно-таки аналитичной статьей, пишет, что кинематограф Хвана надо чувствовать кожей, а на это способны не все. Справедливо. У меня, видимо, недостаточно чувствительная кожа. Я глубоко уважаю Александра Хвана как человека, мне неизменно интересны его размышления о восточной и европейской культуре, на пограничье которых он творит; люб мне и сам его имидж. Однако интервью, на мой субъективный взгляд, удаются ему гораздо лучше, чем то, о чем в них говорится. Мне представляется, что «Дюба-дюба» — блистательный сценарий, нелепо погубленный рефлексирующей, головной режиссурой. «Свадебный марш» — новелла, открывающая альманах — не вызывает у меня ничего, кроме раздражения. Говорю об этом с тоской, потому что Хван, несомненно, очень умен и талантлив. Если бы он чуть реже об этом напоминал, может, кино было бы другое. Это, по-моему, дурной тон — в первом же диалоге картины отсылаться к «Гражданину Кейну». Такая отсылка приемлема на визуальном уровне, расшифровывать-то зачем? Вообще герои Хвана, как и Хван, очень много говорят о кино. Меж тем их причастность к этому виду искусства только прокламируется — персонажи подозрительно претенциозно и вместе с тем клишированно себя ведут. Возможно, так и было задумано. Но тогда замысел — как всегда,

---

«ПРИБЫТИЕ ПОЕЗДА»

Генеральные продюсеры проекта Ю.Мороз, В.Шмыров. Роскомкино, Продюсерский центр «Кинофорум», Ассоциация молодых кинематографистов, телекомпания НТВ. 1995.

подробно изложенный режиссером в интервью альманаху «Киносценарии» (1995, № 5), — становится вконец непонятен. Сюжет: режиссер (последняя роль Александра Кайдановского) соблазняет молоденькую актрису — любовницу своего сына. Между любовницей и сыном (соответственно А.Семкина и А.Жиров) происходит решительное объяснение — все, как положено: мальчик со смертельно раненным самолюбием издевается, девушка пытается успокоить его единственно доступным девушкам способом (в сценарии, который тоже опубликован, эта сцена еще более натянута и вульгарна, чем на экране), но тщетно. Стоит девушке уйти, мальчик стреляется. Все это здорово разбавлено поездами, четверкой играющих в карты (один из них Хван; найдется критик, который увидит тут отсылку к финальной сцене, например, «Виридианы»), иными аллюзиями, зачастую довольно-таки лобовыми, но подаваемыми с каким-то странным надрывом... Надрыва вообще много, хотя история (сценарий А.Деткова и А.Хвана) из рук вон банальна, все ходы предсказуемы, а пресловутой «материи кино» тут нет и близко: киноязык невозможен там, где вместо типажей по экрану разгуливают клише, лишенные всякого намека на индивидуальность. Актеры выжали из ролей все, что могли, — справился с невыносимым отсутствием материала один Кайдановский, сам по себе фигура знаковая и символичная.



«Свадебный марш»

Из сценария, повторяю, штампы торчат еще крикливее, еще беспомощнее: герой, то есть режиссер, для которого нет ничего святого, кроме профессии, наговаривает на диктофон чудовищные банальности — там сын стреляется, а он про кино думает... Можно бы, конечно, нафантазировать из всего этого не один десяток концепций. Пример: мальчик хочет сбежать из этого иллюзорного мира, где все думают только об искусстве и живут декоративной жизнью... но бегство возможно только через смерть... И все это такая невыносимая, такая густая пошлость, такой четвертый курс ВГИКа!.. Объясняю, почему четвертый: все уже посмотрели, все уже поняли, поняли и то, что ничего принципиально нового придумать нельзя и остается только рефлексировать на эту тему... А на пятом курсе думается уже о трудоустройстве, и психика вынужденно нормализуется.

Фильм Хвана странен для молодого мэтра. Это фильм вгиковского выпускника, в котором снобизм маскирует бешеную неуверенность в себе и зачастую — отсутствие индивидуальности. Применительно к Хвану, конечно, такое обвинение звучит смешно. Но вот что характерно: кто индивидуальностью обладает — тот рассказывает о себе. Самовыражается, не особенно заботясь о том, было это до него или не было, открывает он кинематографическую Америку или не открывает, демонстрирует при этом насмотренность и наслышанность или не демонстрирует... Самовыражение всегда оригинально, ибо все, что до меня, — уже было, а меня еще не было. Тот, кому с индивидуальностью повезло меньше, клеит коллажи, старательно отсылается к классике и авангарду, эстетствует на пустом месте, меньше всего заботясь о зрителе (вот уж этого эстетства в фильме хоть отбавляй — натюрморт с коньяком на зеркале, длительное снимание чулок, статуи со смыслом)... Все это может быть очень профессионально с точки зрения чистого кино, но с точки зрения органики и цельности почти всегда провально, искренностью не пахнет, а с сюжетом в результате выходит и вовсе невразумительная вещь: все путается, комкается, двоится, то есть наивная и мелодраматическая история (входит — выходит — стреляется, любовь — кровь, летающий пух от простреленной подушки) подается как откровение, хотя остается столь же примитивной... Если Хван ставил себе задачу представить в альманахе наиболее распространенные комплексы молодого кино — он эту задачу решил блистательно. При чем тут столетие кинематографа, непонятно. Кому есть что сказать — говорит, не особо задумываясь о том, исчерпало себя кино как великая иллюзия или не исчерпало. Игрушечный паровозик, который ездит по кругу и напоминает о пресловутом поезде прославленных братьев, остается наиболее динамичным элементом повествования.

Новелла «СВАДЕБНЫЙ МАРШ»
Автор сценария А.Детков по идее А.Хвана. Режиссер А.Хван. Оператор А.Сусеков. Художник Г.Широков.

«Трофим». Фото С.Семенова

Балабанов. Всем рифма, одному езда

Алексей Балабанов, как мне кажется, наиболее художник, наиболее артист в чистом смысле слова из всех представленных в альманахе режиссеров; артист с некоторым даже уклоном в маньеризм, компенсируемый, впрочем, изрядной долей петербургской иронии. Вот уж кто творит собственные миры, тщательно их продумывая, конструируя до мелочей; и вместе с тем Балабанов вовсе не эстет пар экселянс, ибо главный враг его — бесчеловечность (или расчеловечивание — назовите, как хотите), и все его прекрасно сконструированное кино мучительно тоскует по живому человеку. Об этом были «Счастливые дни», об этом — «Замок», нравящийся мне по мере удаления от просмотра все больше и больше; об этом и «Трофим». Тут все иронично и полно аллюзий, начиная с названия. (Такой изящный привет молодой кинокритической звезде Петербурга Михаилу Трофименкову вряд ли кто еще умудрился бы передать, хотя я допускаю, что это проявилось нечаянно, на подсознательном уровне, и авторы опротестуют мою догадку.) Ассоциации с «Поликушкой» отмечены всеми.

Действие происходит в России начала века. Мужик по имени Трофим (замечательный остекленелый взор Сергея Маковецкого, бороденка Москвина) убивает своего брата, которого застал со своею же женой. Пытается повеситься — срывается. С тоски едет в Питер. В Питере на вокзале француз снимает прибытие русского поезда; Трофим случайно попадает в кадр и недоуменно смотрит на диковинный аппарат (на зрителя из далекого будущего). Кадр безнадежно испорчен Трофимом. Несчастный мужик идет в трактир (Превосходные съемки! Тонированные темно-коричневые пейзажи, мосты, каплющие дворы-колодцы, лужи, грязь, за кадром Прокофьев — все планы с рекой, с Петропавловской крепостью просто грандиозны, и небо это с тучами... Вообще эти внезапно врезанные в довольно-таки динамичное повествование статичные, почти фотографические пейзажные кадры, отголосок советского большого стиля историко-революционных лент с их вечно надвигающейся грозой!) В трактире поют «На сопках Маньчжурии». 1904 год, что вы хотите. Грядет 1905-й. Солдат рассказывает Трофиму о войне, о которой Трофим понятия не имеет, думает, мы уж давно японцев побили... (Все это, как мне кажется, от лукавого Сельянова: его стиль, его веселое — признак истинного сродства — чувство истории, стоит вспомнить первые полчаса «Духова дня».) Тот же служивый рекомендует Трофиму ближайший публичный дом, где все уже пахнет Куприным, и добрая деревенская девка совсем было полюбляет нашего героя, но тут его берет нагрянувшая в бордель полиция. Усатый ротмистр — тайный покровитель публичного дома — пьет чарку водки, подобострастно подносимую хозяйкою заведения. Трофима уводят. Дальше все понятно: Балабанов едет по современному Питеру на ленфильмовском рафике, за окном все та же Петропавловская крепость, радио в машине передает Прокофьева... «Да убери ты эту музыку!» — просит Балабанов. Нельзя, не убирается. А куда же это спешит наш автор? А спешит он к Алексею Герману, якобы снимающему фильм о петербургских вокзалах. И везет он ему драгоценные двадцать пять метров пленки с прибытием русского поезда. Первые метры мэтра устраивают: вокзал, поезд... Дальше — Трофим. Трофим не нужен. Герой гибнет вторично и окончательно, выброшенный в корзину, где уже сто-о-олько пленки...

Тут банальность «моралите» сознательна, преднамеренна и почти провокативна. Тот же Максим Андреев видит в финале балабановской новеллы иронический отказ от манифеста. Не понимаю, каким именно участком кожи надо чувствовать картину, чтобы так ее понять. «Человека забыли!» — вот главная, на мой взгляд, балабановская аллюзия, и в самой простоте сюжетного хода и морали (простоте, оттеняемой изысканностью стилизации) — констатация довольно безрадостная: за своими играми в маньеризм и вообще за своими играми мы забываем о том живом, что случайно попадает в кадр и составляет единственную его ценность и прелесть... Может быть, здесь звучит тот призыв, на который неосознанно откликнулся Д.Месхиев в своем «Экзерсисе № 5». Но о нем позже.

Новелла «ТРОФИМ»
Авторы сценария А.Балабанов, С.Сельянов. Режиссер А.Балабанов. Оператор С.Астахов. Художник С.Шемякин.

Хотиненко. Всем езда и всем рифма

Как и следовало ожидать, В.Хотиненко сработал наиболее законченное и сюжетное произведение. Художник, архитектор, он крепко строит, хоть, конечно, и не из мрамора. Недоброжелатель скажет, что здания у него типовые и блочные. Но я — доброжелатель. Я люблю добротную работу. «Когда вам давят на слезные железы, вы поневоле плачете», — мрачно отрецензировал новеллу Хотиненко «Дорога» злой критик. Правильно. Так ведь надо уметь давить!

Сценарий написан Валерием Залотухой, и, как всегда, этому действительно замечательному кинодраматургу живая речь и живые коллизии удаются гораздо лучше, чем параллели, ассоциативные ходы и проч. Параллели с феллиниевской «Дорогой» тут неуместны. История сама по себе интересна, и социальный, земной Хотиненко с удовольствием ловит приметы быта. Москва у него — город попрошаек, вокзальных бомжей, уличных музыкантов, и это то, что в сегодняшней Москве действительно больше всего бросается в глаза. Мужик, бывший сиделец, прожженная и циничная бестия (Гарик Сукачев играет не только на готовых наработках — тут есть настоящая точность и отличные находки), возит по стране свою золовку. Золовка (Е.Смольянинова) все стремится в родную деревню, а там давно нет ничего и никого... Героиня обладает ангельским голосом и поет русские песни по вокзалам и подземным переходам — собирает неплохие деньги. В это самое время по кольцевой железной дороге в специально арендованном поезде ездит «новый русский». (В.Ильину играть особо нечего — он честно выдает требуемую карикатуру.) Поезд ездит с непонятной целью по замкнутому кругу. Все, что надо для «нового русского»: полная непостижимость его действий и крутая квадратная охрана. Круги и квадраты. «Новый русский» хочет сам слушать героиню. Сначала мужику — Сукачеву предлагают за нее деньги: он недоволен ценой, и тогда его мутузят как следует и привязывают за руки в каком-то темном помещении к свисающему с потолка крюку. Ногами герой едва касается земли, а в руки ему дают гранату. Уронит — может взорваться. А может и не взорваться: как упадет. В общем, конечно, не взрывается. Но интересно, что герой в этот момент вызывает куда большую симпатию, чем «новый русский»; когда тот пьяно переодевается в поддевку и восклицает: «Россия!» — так бы и врезал. В финале герои воссоединяются и продолжают свое странствие из ниоткуда в никуда — беженцы без родины (они и есть беженцы), но их путь по крайней мере имеет протяженность, перспективу, — тогда как «новый русский» ездит по замкнутому кругу. Метафора эта вряд ли принципиальна, слишком уж в лоб, но здесь вообще много лобовых ходов и сопоставлений. Что и было задумано. Но при всем том Хотиненко великолепно знает, как и из каких блоков свинтить кино, чтобы в некоторый момент зритель почувствовал то, что требуется режиссеру. Когда Смольянинова запевает, а за окном темно-синий вечер и мост окружной железной дороги над Москвой-рекой, — это такой примитив, что слез своих прежде всего стыдишься.

Но ничего особенно постыдного тут нет — напротив, весьма приятно, что представители нашей циничной профессии в большинстве своем еще способны прослезиться по такому простому и, в общем, трогательному поводу. Кроме того, Хотиненко снял социальное кино, хотя и социальность эта скорее карикатурна. Из всех представленных в альманахе картин (за исключением, может быть, месхиевской) эта формально ближе всего «к жизни». На самом деле ближе она, конечно, к тем же клишированным о ней представлениям. Но здесь в дополнение к этим клише присутствует живое чувство — несмотря на все свое пресловутое имиджмейкерство, расчетливое обращение с прессой и известную механистичность киномышления, Хотиненко все-таки чувствительный режиссер. И это не жестокая сентиментальность, а сентиментальность, растущая скорее из того же корня, что и столь любимое всеми нами чувство общности, желание петь хором, ощущение себя единой страной... Бывает. И в кино Хотиненко есть искренние порывы — хоть и в осуществлении своих целей он не просто прагматичен, а технологичен. Ведь и «Макаров» — довольно простое кино, но Хотиненко умеет попадать в нерв. И не будем предъявлять претензий к тому, что попадает он в него иногда зондом, а иногда дубиной. Больно одинаково.

«Дорога». Фото И.Гневашева

Новелла «ДОРОГА»
Автор сценария В.Залотуха. Режиссер В.Хотиненко. Оператор Г.Рерберг. Художник А.Попов.

Вообще человечности никто не отменял, хоть она и вторична по определению. Из сравнения грубовато сработанной, но явно сильной новеллы Хотиненко и новеллы, например, Хвана (обе по-своему типичны) явствует: было уже все. Эстетизм не оригинальнее человечности, добро не оригинальнее зла, все литературные приемы и бóльшая часть монтажных ходов давно открыты. Такие вещи делаются в первые пятьдесят лет существования данного вида искусства. Дальше каждый в меру своих сил мирится с неизбежной вторичностью. Один рефлексирует по этому поводу, а другой нет. Хотиненко, кажется, вообще не заботит столетие кино — все культурологические вещи, все цитаты, все намеки этого рода в его картинах всегда очень искусственны. Он снимает патриотические трагикомедии о том, что все видят и замечают. Делает это с профессиональной изобретательностью. Хочет будить в зрителе человеческое, слишком человеческое. Ничего плохого я в этом не вижу.

Месхиев. Никому не езда

Фильм Дмитрия Месхиева, невыгодно стоящий вторым (после Хвана невесело ждешь еще чего-нибудь такого же, после Балабанова «Экзерсис № 5» как-то блекнет), сейчас мне нравится больше остальных. Возможно, потом я это мнение изменю. Но пока мне кажется, что это самое живое и адекватное решение поставленной задачи.

Месхиев работает «субъективной камерой», камера сама наблюдает мир. Выключить ее забыли, вот она и смотрит. Перед нею течет живая жизнь, и материю этой живой жизни Месхиев чувствует и создает безупречно. Маленький экскурс: все говорят, что нет никакой новой волны в русском кино. Боюсь, что есть. Боюсь, ибо образует ее скорее негативная тенденция, уже здесь упомянутая: оперирование штампами, постоянные отсылки к ним. Все это кино про кино — или про киношные представления о жизни — и называется постмодернизмом, хотя объясняется, может быть, просто недостаточным знакомством с реальностью.

Про живую современность не снимает никто, даже Хотиненко. Может, не выработано еще адекватных приемов. Каждый так или иначе отсылает к чьему-то уже бывшему видению, бывшему представлению. Та среда, из которой вырос и которую воспроизводит Месхиев, мне наиболее симпатична. Это среда шестидесятническая, полубогемная, не слишком удачно (ибо слишком современно) воспроизведенная в фильме «Над темной водой». Но главное в материи эпохи — какая-то необязательность, беспечность, тусовочность без тусовки, что Месхиев чувствует и что, думаю, ищет в кино. И у него на площадке есть та органика, которая лично мне в произведении искусства всего дороже. Ничто не педалируется: все происходит само собой. В кадре одновременно находятся работяга-оператор и два интеллектуала, перманентно спорящие о Сартре. Месхиев действительно весь в 60-х, может, это просто у него период такой, — ну, кто сейчас всерьез спорит о Сартре? Просто режиссеру нужен этот Сартр, чтобы оттенить работягу, — но оттенить на пару минут, ненавязчиво. Ничего толком не видно, все головы срезаны, едва узнаешь И.Метлицкую и А.Серебрякова, ничто не ладится, все разъезжается, все на всех орут, и в личной жизни то же самое: оператор не хочет жениться, хотя возлюбленная, молоденькая и хорошенькая, уже мужа в постели его именем называет.

Оператор Сергей Мачильский с прелестным, предельным субъективизмом все это снимает: мы видим не больше, чем если бы смотрели в окно. Зато все время что-нибудь происходит. Кино Месхиева больше всего похоже на жизнь именно потому, что в жизни всегда происходит как минимум два разнонаправленных процесса, ничто не ограничивается одним сюжетом. Вот в «Цвете граната» С.Параджанова завораживает именно этот набор разных движений в одном кадре: что-то крутится, что-то вертится, что-то ходит маятником, и все вместе восходит к жизни, невзирая на явную коллажность и выстроенность кадров. Вот и в «Увлеченьях» Муратовой есть кадр, где четыре больничные девочки одновременно танцуют разный танец, и все это с какой-то неуклюжей статикой, но и статью, причем на фоне заката. Но у Муратовой все уже доведено до гротеска, а у Месхиева просто каждый занят своей нескладывающейся жизнью, и так они все ходят, очень непосредственные... пока кто-то не догадывается выключить камеру. Сразу после этого начинается кино. То есть то, что они все пытаются делать с такой страстью и неумелостью, с такими тотальными нестыковками — и что в конечном итоге оборачивается хоть и не слишком талантливым, и изрядно вторичным,

---

Новелла «ЭКЗЕРСИС № 5»
Автор сценария А.Тигай. Режиссер Д.Месхиев. Оператор С.Мачильский. Художник В.Тихомиров.

а все-таки стройным и законченным созданием. Неупорядоченная и прекрасная (?) жизнь оборачивается прекрасным (?) и упорядоченным искусством; прекрасность того и другого примерно одинакова и в обоих случаях более чем подвопросна. Вот здесь мне как раз видится ироническая отсылка, как ни странно, к «Андрею Рублеву». Там жуткая жизнь, а в конце пять минут гениально снятой гениальной иконы. Вот, мол, как жил и чем все кончилось, что осталось. А тут — вот, мол, как живем... и вот какая фигня остается... Никто никуда не едет, рельсы для операторской тележки еле прокладываются, пиротехник неправильно пускает дым, ничего никому не удается, но все это вместе — жизнь, материя, среда, некое ансамблевое звучание. Гармония. Примирение.

«Экзерсис № 5»

Это действительно экзерсис, не претендующий ни на что другое и очень наивный, но все в нем живые и естественные — вот в чем дело. И самоиронии хватает. И есть трезвое осознание того, что никакое искусство не требует и не стоит жертв — просто, все эти жертвы без всякого резона постоянно принося, мы склонны их подверстывать к искусству, уравновешивать ими его, чтобы не так обидно было. Вот зачем искусство, а все остальное потом.

Трогательный финал этой новеллы — с кормлением ребенка — не выглядит дежурным исполнением задачи (между режиссерами были распределены сюжеты первого люмьеровского киносеанса, чтобы каждый цитировал в основном что-то одно; органичнее всех, по-моему, цитирует именно Месхиев). Кинематограф — большой ребенок, который всем этим кормится. И оттого кормление в финале выглядит так мило, так иронично и так ненавязчиво: органика — все-таки великая вещь, и не всем она дана.

Некоторые выводы

Кино не может быть исчерпано, как не может быть исчерпана уже упоминавшаяся в этом контексте литература, выработавшая все свои главные приемы уже в мифологии. Но сегодня кино острее всего нуждается в двух вещах: во-первых, в литературе (в типажах, сюжетах, конкретике, социальности, точности), а во-вторых, в естественности и бесстрашии самовыражения. В истории всякого искусства есть период, когда поневоле начинаешь оглядываться только на предшественников: и это было, и это, и это... И пройден уже этап новаторства любой ценой... И на место авангардных экспериментов (по большей части неплодотворных, но все-таки более живых) заступила рефлексия на тему ненужности и невозможности искусства вообще. И себя в нем. И его в себе.

Все это, разумеется, преходяще, но очень уж скучно. Скучно иметь дело не с жизнью, а с представлением о ней; скучно демонстрировать себя, вместо того чтобы себя раскрывать; скучно читать статьи многих коллег, полемизирующих с пустыми местами и на пустом же месте теоретизирующих. Надоел субъективизм в критике. Остро не хватает его в искусстве.

Кино XXI века сделает тот, кто не побоится сделать его про себя.

Мой собственный сюжет к столетию кино выглядел бы примерно так: старый, благообразный, вышколенный садовник в старом замке, летом, на рубеже веков, поливает клумбу; появляется мальчик — типичное дитя XX века... Мальчик всячески издевается над садовником. Последний то сердится, то, понимая, что дело нешуточное, начинает бросаться на ребенка (а бить его нельзя — это табу в сознании историческом, культурном сидит накрепко). Но ребенок вертляв, юрок и вынослив. Наконец, взмолившись, плачущий поливальщик взывает к совести мальчишки — тщетно. Гебоидность — подростковая жестокость. Короче, убивает он садовника. И в финале мальчишку кормят. Ему надо много есть, ему крутой век предстоит.

Прошлое беспощадно по отношению к будущему, а уж будущее, извините, — по отношению к прошлому. Слава Богу, что наше молодое кино не подтверждает опасений. Конфликта поколений в нем, похоже, на самом деле нет. Новое кино у нас уже есть — оно иначе относится к действительности. Но вот кино будущего пока не появилось. Его мы все узнаем по замиранию собственного сердца, по тому страху, который неизменно сопровождает всякую встречу с новизной. Страху, от которого визжала публика, завидев на экране приближающийся поезд образца 1895 года.

Фото Б.Головченко

ЕСЛИ БЫ ЗНАТЬ...

Будущее русского кино — темно и туманно.
Но думать о нем, прогнозировать его не только возможно,
в этом даже есть профессиональная необходимость.
Мы решили предоставить слово молодым, ибо, как известно,
молодость хороша тем, что у нее есть будущее.
В своих заметках, редко пессимистичных,
подчас тревожных, чаще веселых,
студенты ВГИКа выказали крепкую веру в будущее русского кино,
а один из них прямо-таки отрезал:
«Будущее у нашего кино есть,
и делать его мы будем своими собственными, вгиковскими руками».

Владлен Гордиенко,

киновед, 4-й курс

В последнее время всю кинопрессу волнует только один вопрос: будет ли у кино второе столетие? В самой постановке вопроса есть что-то тревожное.

Действительно, проблемы, стоящие перед кинематографом, позволяют сделать малоутешительный вывод — кино больно и довольно серьезно. Почти остановившееся кинопроизводство, развал кинопроката порождают невеселые мысли. Кино никто не снимает, кино никто не смотрит. Студиям приходится работать в таких жестких коммерческих тисках, что они вынуждены снимать преимущественно «кассовое» кино. А судьбы «низкобюджетных» авторских картин почти всегда лишены перспективы. Казалось бы, роль проводника для этих фильмов должны играть телевидение и многочисленные кинофестивали. Но практика показывает, что авторскому кино телевидение уделяет в сетке вещания самое неудобное для зрителя время. А фестивали, по моему наблюдению, больше интересуются вопросами гастрономическими, чем эстетическими.

Одна из самых больных проблем — утрата зрителя. Уже не существует некоей дифференциации: зрителя, активно поглощающего продукты массовой культуры, и зрителя — знатока авторского кино. По-моему, это произошло по двум причинам.

Тотальная американизация нашего образа жизни породила совершенно новый тип зрителя. Назову его условно — «жевательно-глотательный». Главные критерии, которые предъявляет сей тип к кинозрелищу, скорее не эстетические, а физиологические: кино как приятный фон для поглощения сосиски с кетчупом и пивком. Современное кино, сделанное в жанре «экшн», с резкими аттракционными эпизодами, — самый благодатный продукт для обывателя. Естественно, это относится только к американскому кино, ведь если зритель ошибается дверью и попадает на просмотр отечественного «Крестоносца», то ему грозит просто несварение желудка.

Другая причина размытости, обезличенности зрительской аудитории заключается в бедственном положении нашей интеллигенции. Ситуация, когда бывшие почитатели творчества Тарковского и Хуциева, Муратовой и Сокурова вынуждены заниматься борьбой за элементарное выживание, лишает их возможности следить за кинопроцессом. Но возникает еще один вопрос: а захочет ли вообще наша интеллигенция вернуться к авторскому кино? Естественно, при условии, что она себя материально обеспечит. И кого она выберет? Комфортный и уютный мирок героев «Санта-Барбары» или мир «Замка» Алексея Балабанова? Чаша весов все больше склоняется на сторону «Санта-Барбары».

Известный кинорежиссер Кшиштоф Занусси заметил на встрече со студентами ВГИКа, что современный европейский интеллектуал уже не стыдится листать комиксы и смотреть фильмы ужасов. Еще несколько лет назад это было верхом неприличия. Происходит «закат Европы» как уникального культурного пространства. То же самое грозит и нам.

Критика теряет своего верного и, пожалуй, единственного союзника. Того, на которого она всегда рассчитывала и к которому она всегда обращалась.

Следовательно, двойной стандарт в определении качества кинопродукции — с точки зрения критики и с точки зрения публики, предпочитающей зрелищный, жанровый фильм «высокому» искусству, — становится просто устаревшим.

Все большую роль играет принцип целесообразности. Что продается и что покупается, то и становится фактом искусства. Попытка лидеров «новой русской волны» — я прежде всего имею в виду А.Хвана, В.Хотиненко, С.Сельянова — приспособиться к этой ситуации привела к довольно-таки любопытным результатам. Их последние картины являются результатом игры со зрителем. Авторское и жанровое причудливо переплетаются. А за основу берется установка: большинство публики воспринимает и усваивает культуру именно через жанр. Иногда это выглядит забавно, а иногда, как у Сельянова, — органично. Задача критики в нынешней ситуации не кричать и плакать, а попытаться разобраться в причинах происходящего.

Несомненно, что без поддержки государства кино не выживет. На помощь «новых русских» рассчитывать просто смешно. Но мне кажется, что очень важна для кинематографистов поддержка со стороны зрителей, их сочувствие, сопереживание проблемам некогда «самого массового» и любимого из искусств.

А талантами Россия всегда была богата. И я надеюсь, что новое поколение вгиковцев не разбежится по теплым углам в поисках куска хлеба, а останется работать в кино и сумеет продолжить и преумножить славные традиции отечественного кинематографа. Но для этого необходима помощь и государства, и общества.

Максим Евстифеев,

режиссер, 4-й курс

Вопрос о будущем российского кинематографа — это вопрос о будущем... А как же кино?

Во-первых, кино — это развлечение деревенское, в том смысле, что в деревнях в кино все еще ходят

с прежним энтузиазмом. Впрочем, я несправедлив — с «теперешним» энтузиазмом в кино кое-где ходят и в городах. Однако кинозалы в городах на глазах превращаются в сельские клубы, где модно — эта описка мне нравится — полузгать поп-корн (читай: семечки), прогуляться посреди сеанса в буфет и обратно (смотаться за второй порцией семечек) и задремать под конец фильма на надежном и мягком плече соседки.

Во-вторых, кино — развлечение перманентное, в том смысле, что кино — это кино, которое всегда с тобой.

Кино — это «рожа», личина, харя.

Кино нельзя определить через отрицание (это счастье, когда что-то можно определить через отрицание). Кино можно определить лишь через утверждение. Это и есть набор личин.

Покорители вершин «авторского кинематографа» занимались определением кино через отрицание. Их кино было скучным... Часто — смертельно. Они не развлекались.

Я не люблю кино.

Я не люблю кино за глупость, надутость, тщеславие, нахальство, сводничество. Кино — это столетний ребенок, родителей которого зовут знание и свобода. Кино — это уродливый ребенок, толстый ребенок с дряблой кожей. Он перенес все инфекционные заболевания века, он был полигоном порочной страсти своих родителей, он страдает клаустрофобией и шизофренией, он боится света и не выносит авторитетов. Он не понимает, он не размышляет, он не сознает.

Когда я смотрю на него, чувствую запах смерти. В XX веке иллюзии не живут, они разлагаются.

У этого ребенка нет прошлого.

У этого ребенка нет будущего.

У этого ребенка есть только настоящее.

Я смотрю, как он плачет. Я сентиментален. У ребенка голубые глаза. Непонятно, как у него могут быть такие ясные голубые глаза.

Непонятно, почему я чувствую тепло этих голубых глаз.

Непонятно, почему я становлюсь этими глазами.

У кино нет будущего. Будущее есть у нас. Две пары плачущих глаз.

Я возьму этого ребенка за руку, или взвалю его на плечи, или просто потащу за собой.

Я накормлю его яблоками, я напою его водой, я расскажу ему все сказки, которые знаю и о которых догадываюсь.

Я нежен с ним, я все знаю про него, а он ничего не знает про меня — и это так хорошо!

Этот ребенок станет могучим и стройным, как король. Он станет таким для меня. Пока я живу, этот ребенок вырастет, повзрослеет и станет честным (это самое важное!). Он станет повелителем, королем, а я буду его Мерлином. Только, в отличие от того Артура и того Мерлина, мы умрем в один день, даже не заметив этого.

Так есть ли будущее у кино? Есть ли у нас будущее?

Да.

...Гигант вздохнул и открыл глаза — все отшатнулись!

Вот так здоровяк, а какие синие у него глаза... а какое мощное дыхание!!!

«Искусство никогда не теряет ощущения ветра, веющего из середины вещей», — так Джордж Стайнер писал о Борхесе, и я вспомнил об этом сейчас, потому что это будущее — просто вещь, а этот ветер — просто дыхание, которое треплет наши волосы...

Наши — мои и кино.

Дмитрий Земченков,

сценарист, 1-й курс

Каким я себе представляю будущее кино? По натуре я оптимист, поэтому надеюсь на лучшее — то есть хочу верить, что у нашего кино будущее есть. Хотя сейчас очень распространено мнение, что Настоящего Кино, кино как искусства — нет. Не согласен я с этим. Нельзя сказать, что «нет настоящего» — можно сказать: «Не знаю, не верю». Другое дело, что существуют вещи, угрожающие развитию нашего кино. Это, на мой взгляд, реклама и клипмейкерство — вещи, «притусовавшиеся» к кино. Известно, что многие талантливые и подающие надежду режиссеры и сценаристы идут в эту отрасль, чтобы прокормиться. Значит, человек разменивается за кусок хлеба. Очень обидно, что телевидение засорено всевозможными сериалами, бездарными компьютерными мультфильмами.

Почему мы не видим наши фильмы и почему многие из нас с иронией отзываются о нашем кино? Да потому, что мы его не знаем. Но есть же по-настоящему яркие художники, составляющие основной костяк нашего современного Кино. Для меня это Сергей Соловьев, Владимир Хотиненко, Сергей Сельянов, Александр Хван. Будущее у кино есть, другое дело, что оно вряд ли избавится от коммерции. Да, это в целом будет коммерческое кино. Ну, и пусть — если оно будет так профессионально, как фильмы Тарантино и Копполы.

Если же говорить о том, каким бы мне хотелось бы видеть наше будущее кино, то я верю и надеюсь, что несмотря ни на что, самое понятие «кино» не будет существовать отдельно от понятия «искусство». И я верю, что кино в целом не станет ремеслом в самом вульгарном значении этого слова. Растет поколение новых, интересных и талантливых ребят. Я верю, что именно наше поколение выведет

российскую кинематографию из кризиса, и начинать можно уже сейчас.

Будущее у нашего кино есть, и делать его мы будем своими собственными, вгиковскими руками.

Александр Иконников,

киновед, 2-й курс

Куда же двигаться российскому кинематографу? К какому берегу причалить в бушующем море современного мирового кинопроцесса? Где найти свою нишу? Вопросов относительно будущего нашего кино значительно больше, чем готовых ответов и рецептов. Это совершенно нормально, так как на состояние искусства вообще и кинематографа в частности, естественно, оказывает влияние состояние общества. Наверное, закономерно, что наш кинематограф, обитающий в условиях зарождающегося капитализма, неизбежно крутится вокруг массовой культуры, пытаясь таким образом вернуть утраченного зрителя и поднять свой былой престиж. Но это тупиковый путь, ибо одни люди, делающие кино, забывают о качестве, другие берутся за чуждые им темы, третьи вообще имеют весьма далекое понятие о кино как искусстве. Я могу понять соблазн режиссеров снимать, когда на это деньги дают. Но мне непонятно, почему при этом подводят вкус и чувство меры. Конечно, приходится учитывать невысокие, по всей видимости, запросы новоявленных миллионеров, желающих видеть себя на экране в качестве главных персонажей. Но такое кино оказывается в очень странном положении, когда по своей сути оно является продуктом массовой культуры и в то же время остается невостребованным этими самыми массами. И не стоит удивляться пустующим кинозалам, ибо те зрители, что составляли раньше их аудиторию, не находят в нашем новом кино ничего ни для ума, ни для сердца.

Рядовой русский зритель всегда нуждался в Герое, а именно его-то сейчас и нет. И я не уверен, что он может возникнуть в ближайшее время, так как для этого необходимо хоть какое-то единение, что-то общее в настроении людей, а наступит это в нашей стране, по всей видимости, не скоро. Поэтому хватит ныть по этому поводу. Будет гораздо лучше для всех — и для зрителей, и для кинематографа, — если мы поднапряжемся и сконцентрируем свои силы на возрождении былой славы российского кино. И здесь уж никак нам не обойтись без поисков новых форм киноязыка.

Не знаю, по какому пути должна идти наша экономика, но российскому кинематографу уготован свой собственный путь — это точно. В наших условиях бесполезно пытаться делать многомиллионные боевики, да и смысла нет попусту тратиться — готовой голливудской продукции хватит еще на сто лет существования кино. Нам следует наплевать на то, что 90-е годы пройдут под маркой Тарантино. Мы сможем покорить мир лишь своей самобытностью. Заставили же азиаты несколько лет трепетать всю кинообщественность! А каким образом? Не просто экзотичностью, а тем, что смогли отобразить состояние общества, смогли показать и заинтересовать своими проблемами, оставаясь в рамках искусства. В их картинах присутствует Кино с большой буквы.

А уж у кого, как не у нас, есть все возможности привнести в кинематограф нашу самобытность. Наш этнос, таящий в себе богатейшие культурные традиции, практически не используется современными кинематографистами. Мы пытаемся делать, точнее, копировать либо европейское кино, не учитывая того, что нам с нашим менталитетом никогда не стать настоящими европейцами, либо американское, что совсем глупо. Невозможно войти в чужую культуру, живя иной жизнью и питаясь иными эстетическими традициями. В наших фильмах должен чувствоваться русский дух. В этом смысле показателен пример немецкого кинематографа 70-х годов. Все режиссеры (от Фасбиндера до Клюге), снимая абсолютно разные истории (от экранизации классики до исследования актуальных политических проблем), находя своих героев в различных социальных слоях общества (от аристократов до туалетных проституток), тем не менее ни на минуту не забывали о том, что они немцы. Проблематика их фильмов порой не совсем понятна для других наций, но благодаря своеобразному киноязыку, явственному ощущению немецкого начала, стремлению сохранить свое наследие они стали интересны всему миру.

В настоящее время в России в избытке имеются все составляющие для создания замечательных фильмов. Дело только за теми, кто захочет воспользоваться нашей богатейшей культурой, кому надоело топтание на месте и кто сможет двигать вперед российский кинематограф. Нытики-пессимисты, кляня нынешнее состояние отечественного кино, пытаются утверждать, что нет, мол, ныне талантливых людей. Позвольте не согласиться! Есть они. И никуда не девались. Просто оказались в стороне от царящей конъюнктурщины, создаваемой более «удачливыми» коллегами. На Кинофоруме в Суздале блеснула Ирина Евтеева со своим «Эликсиром». Вот уж воистину бриллиант! Разве можно, глядя на созданные ею изысканные картинки, всерьез думать, что наше кино окончательно деградировало? Артур Аристакисян снимает сейчас игровой фильм. Увидим, что из этого выйдет, но «Ладонями» он, во всяком случае, показал свое понимание кинематографа, смог в этих рассказах о нищих отойти от соблазна шокировать зрителя, казалось бы, ужасной

жизнью. Зная и понимая их мир, он сделал удивительно трогательный и нежный фильм, что редко удается при такой тематике.

Так что уже сейчас есть кому делать новое кино. Чем-чем, а талантами Россия всегда была богата. А когда богатые дяди, желающие жить в процветающей высокоразвитой стране, поймут, что нельзя обойтись без столь же высокоразвитой культуры, и начнут вкладывать деньги в то, что имеет истинную ценность, тогда уж держитесь! Зашумит мировая кинопресса о «русском чуде», иначе и быть не может.

Роман Индык,

актер, 2-й курс

Вот и пришло утро. Только вчера отметили День рождения нашего юного Кинематографа. Отметили шумно, по-русски, с размахом, сегодня голова побаливает — самое время подводить итоги и смотреть в будущее.

«Младенец» наш рос в трудностях, в заботах, но все-таки не скучал и вырос интересным: хочется поговорить о нем, посудачить. Кому-то уже кажется, что пора готовиться к похоронам. А кто-то говорит, что это только первые шаги. Вот и я никак не могу избавиться от ощущения, что современный кинематограф — это стадия наскальных рисунков, а настоящая «живопись» придет после. И, наверное, даже трудно представить, какие формы примет кинематограф!

Все, кто занимается кино, — так или иначе Художники. И здесь другие законы. Не нам решать вопросы судьбы. Наверное, только врать самим себе не надо, а все остальное не от нас зависит. Ну и что, что американская масскультура одержала победу? Ну и что, что кино зашло в тупик, а культура отстала от техники? Значит, так надо. Откуда мы знаем? Может быть, среди нас уже ходит тот самый гений, который перевернет искусство. А с другой стороны, наверняка на этого гения уже нашелся тиран, который его уничтожит. Ведь каждый из нас родился не просто так. Поэтому и тратим мы на кино годы, жизни и судьбы. Есть в этом радость, и столько же в этом трагедии. Но ничего, живем же, беседуем.

А скажу только, что немного грустно оттого, что мало нынче наших русских душевных фильмов, остались только старые. Невосполнимо то, что ушли Е.Леонов, Е.Евстигнеев, А.Папанов, Р.Плятт... И список этот слишком длинный. Уходит целая эпоха, а взамен рвется слишком уж шумная и деловая поросль, и чуть-чуть страшновато — не оказались бы мы с вами лишними, так не хочется, чтобы по душе прошлись протектором. Но... не станем унывать.

Вот ведь — на улице слякоть, а голодные студенты проявляют чудеса выдумки и все-таки снимают и снимают никому не нужные фильмы. И слава Богу, что есть трудности, значит, искусство не умирает, значит, есть для чего жить, вот это-то и главное.

Хочется только пожелать, чтобы поменьше кинематографу мешали. А нам остается только засучить рукава и спокойно продолжать свою работу. И дай Бог, чтобы о нас вспомнили на празднике «Кинематографу — 200 лет». Чего и всем желаю...

Александр Кондуков,

киновед, 1-й курс

Будет ли у российского кино будущее? Среди многоголосицы пророков отчетливо слышен глас создателей фильма «Прибытие поезда», приуроченного к столетию кинематографа. Ответ четок и внятен: продолжению кинопроцесса не быть да и надеяться на это могли лишь погрязшие в собственном величии «маститые» кинематографисты, пришедшие из иллюзорных 70—80-х. Видение России, стоящей впереди планеты всей, воспринимается как банально наивное тщеславие классиков. Квартет режиссеров «нового поколения» Хван — Месхиев — Балабанов — Хотиненко похоронил даже ожидаемую и любимую идею «прогрессивного авторского кино», которое в интерпретации самых, очевидно, достойных и лучших наших художников превратилось в нудное, велеречивое и самодостаточное повествование о простых вещах. В итоге оказалось, что прогрессирует лишь эстет Месхиев и немного разочаровывающий реализацией очень неплохой идеи в новелле «Трофим» Балабанов. Выхода не просматривается, «Бульварное чтиво» у нас не снимут, зато суперпродукцию «Утомленные солнцем» снимают и гордятся. Агонизирующим монстром российского кино движет разве что гордость за былые успехи. А дальше? За «Год собаки» призов каждый год не дают, да и за «Ургу» тоже. Русский космизм быстро надоедает. Что же дальше? Фиксация объективной реальности? Пожалуй. Вечные ценности отечественной кинематографии: война, насилие. «Луна-парк» — вот она Россия. За иное нам «Пальмовую ветвь» не дадут. Добавьте немного мелодрамы и нытья — вот вам и «Оскар», ведь за примерами далеко ходить нет необходимости: достаточно вспомнить все наши фестивальные награды. (Особняком стоит лишь очень своевременная «Урга» — запрограммированный, как и все творчество Михалкова, «блиц».) В этом году, я уверен, всеобщее признание в Канне получим именно мы — за фильм Сергея Бодрова «Кавказский пленник». Все слагаемые успеха налицо: Чечня, Олег Меньшиков, полудокументальный стиль...

Но философии в кинематографе нет. Зачем? Это не актуально. Близок закат популярности кино. Нет-нет, оно не исчезнет... просто станет ненужным. Ведь уже сейчас актуальны виртуальная реальность, экстази, рэйв. Человек постепенно возвращается к обезьяне. Обезьяне кино не нужно...

Кирилл Лашкевич,

оператор, 2-й курс

Возрождение русского кино, с моей точки зрения, должно начаться с восстановления прежней системы проката. Раньше любой снятый или купленный фильм одновременно выпускался на экраны кинотеатров по всей стране. Сегодня же три кинотеатра договариваются между собой, берут фильм под определенную гарантию на неделю, крутят его по два дня и возвращают владельцу. Чтобы рассчитаться с ним и самим не остаться в «прогаре», они взвинчивают цены на билеты, что зачастую потенциальному зрителю приходится не по карману: он ведь лучше купит что-нибудь в холодильник, чем заглянет в кинозал. Порочной представляется и практика закупки заграничных картин низкого качества в огромном количестве. Лучше бы эти деньги прокатчики вкладывали в отечественное кинопроизводство, они бы не прогадали. По-моему, мы уже на 2-м курсе ВГИКа можем снимать на уровне тех «мыльных опер», что идут по ТВ. Честное слово.

Сегодня мы только учимся профессии, каждый вгиковец — своей. Но уже в процессе обучения сталкиваешься с разным отношением к делу, что тоже, на мой взгляд, предопределило кризис нашего кино. У меня, например, были случаи, когда я понимал, что тот или иной режиссер в подготовительном периоде не очень хорошо представляет свою задачу, отчего потом лихорадит всю группу. Раз нет четкого понимания, что надо делать, то все и получается на авось: большая часть бюджета фильма уходит непонятно куда, потом денег, естественно, не хватает. Тотальный профессионализм — в отборе материала, написании сценария, его режиссерской разработке, в съемках, монтаже, озвучании — залог будущих успехов русского кино. Поэтому уже сегодня во ВГИКе нам надо объединяться в команды, с которыми и идти дальше по жизни. Независимо от того, есть сейчас работа или нет.

Бедой нашего кинематографа является и вялость экранного повествования. Многие наши фильмы как бы не движутся, не развиваются, не имеют конца. Они доходят до титра «Конец», но история ничем не заканчивается, ее якобы должен додумать зритель. А он, простой смертный, пришел в кино не додумывать — ему хочется знать, чем все закончилось. Мне кажется, что уже при разработке сценария, при раскадровках, в которых, кстати, мы, операторы, должны участвовать в той же мере, что и режиссеры, надо выстраивать экранную историю в ее развитии: начало — перипетии сюжета — финал. На Западе это отработано до автоматизма.

Сегодня мы тоже стали подражать американцам в построении фильмов, что само по себе и неплохо, но на жесткие конструкции мы почему-то стали нанизывать исключительно комья грязи — и полилась «чернуха» сплошным и мощным потоком, без остановки, без просветления. За последнее время я не видел ни одного фильма о чистой романтической любви, не видел сказок и фантастики, мелодрам, более-менее приличных детективов и боевиков. Кругом — кровь, проституция, мафия. «Модные» темы в кинематографе рассматриваются на том же уровне «глубины», что в «Московском комсомольце» или телевизионном криминальном репортаже. Массовое увлечение одними и теми же партийно-государственно-криминальными сюжетами у нас ничего не проясняет, а лишь дискредитирует в общем-то достойную тему (вспомните, например, знаменитое итальянское политическое кино).

Я думаю, самое интересное в искусстве все-таки человеческие отношения. Именно они, умело снятые оператором, искренне переданные актерами, тонко и чутко срежиссированные, влекут к себе зрителя. Все мы стремимся к любви. Было бы замечательно, если бы русское кино помогало нам это прекрасное чувство в себе закрепить и пронести через всю жизнь. Не только любовь мужчины к женщине, но и любовь человека к человеку, к природе, к миру, к жизни.

И, конечно, любовь к делу. Мы должны любить все, связанное с нашей профессией, — кинокамеру, объекты съемок, тех, с кем работаешь. Не будет этого чувства внутри тебя — ничего не получится, кроме холодного изображения.

Сергей Лозница,

режиссер, 4-й курс

Юноша впервые попадает на киностудию. Бурлеск, карнавал, султаны, наложницы, слоны, львы на цепях, рабы, крики, хохот, истерика — камера. Юноша очарован, влюблен. Влюблен навеки. Вспомним «Интервью» Феллини. А теперь перенесемся в холодные, унылые коридоры студии имени Горького или «Мосфильма», постоим возле гниющих на улице гаубиц и «эмок», пройдем мимо выгоревшей декорации города на воде. Случайно встретим пару человек у опечатанных павильонов. Вглядимся в их кроткие, быстрые взгляды. И слова излишни.

Не удар ниже пояса. Констатация. Не затем, чтобы добавить тоски и уныния. Затем, чтобы держать глаза открытыми. А их так хочется спрятать.

Очарованный «Чинечитой» на экране, первый раз я шел на студию в ожидании чуда. И увидел то, что увидел. Это было очень сильное впечатление. Таково мое время.

Конечно, мы люди не наивные и прекрасно понимаем, что все дело в деньгах. Но, с другой стороны, не настолько глупые, чтобы уверовать в то, что все дело в деньгах.

Не так давно на презентации одного фильма режиссер-постановщик, перечислив спонсоров, сказал: «...и мы сделали все возможное, чтобы вложенные в фильм деньги были видны». Не презентация фильма — а отчет об истраченных деньгах. Зал разошелся разочарованным. Деньги растаяли в воображении мгновенно. После первых десяти минут. Говорят — это один из самых дорогих фильмов.

И призрак сумасшедшего продюсера, влюбленного в кино, становится реальным. Раз дают такие деньги на такие фильмы, о чем можно еще говорить? И если столько дали на плохой, то на хороший дадут, разумеется, еще больше. В этом есть своя логика стороннего наблюдателя. Но...

Плохое от хорошего попробуй отличить.

Наверное, все не так категорично, но пока что институт продюсерства, а следовательно, и структура оборота денег не просматриваются. А у государственной сиськи, раздающей скупые капли по своему разумению, плотность грунта, как на Юпитере.

Это вовсе не значит, что снимать не будут. Будут. Однако носить это будет случайный характер. Случайно Х нашел деньги. Повезло, и он случайно снял. Случайно все посмотрели в одном случайном месте, предположительно в Доме кино. Похлопали, выпили, поговорили. Газета тиснула очередные хихоньки по поводу... И забыли. И про Х забыли. И про фильмы его забыли. До очередной случайной премьеры. Через случайное количество времени.

Нет системы — нет процесса, нет перспективы!

Но несправедливо говорить, что все дело только в отсутствии системы оборота денег в кинобизнесе и самого понятия «кинобизнес». Попытаемся зайти с другой стороны. Ведь мы говорим о кино!

А давно ли вы посещали Музей кино?

Не может заниматься кино человек, в него не влюбленный! Конечно, встречаются редкие случаи, но это скорее исключение, нежели правило. Пройдите по залам Музея кино свободным вечером. Мы живем в мире эксклюзивов. Пабс, Ланг, Форд, Любич... Капра... Шаброль... Макавеев... Штернберг... Штрогейм... ретроспективы, недели, декады, фестивали кино из разных стран... Фильмы показываются один раз за много-много лет... Господа! Вы где-то это видели? Вы когда-то это увидите? Конечно, мы жили с вами в разных странах, и вы посмотрели все это в свое время... Или... Или вы и не хотите это смотреть. Ибо нет... интереса. Что значит нет времени? Когда есть жажда — время всегда найдется. Студенты творческих вузов и те, кому сам Бог велел смотреть, могут ходить в Музей кино бесплатно. И... И залы пусты.

И вот это уже серьезно. Интерес к кино падает у тех, кто будет делать его. Случайно раздобывший деньги Х, окончивший институт, поведает нам о своем неофитстве. Это трогательно. Первые пять минут. А затем на каждом монтажном стыке вздрагиваешь.

Ходите в Музей кино!..

Интерес к кино действительно падает. И не обязательно к нашему. К любому. К кино как к акту. Кинотеатр, широкий экран, зрители, совместный просмотр и совместное сопереживание в темном зале. И прищур от дневного света после сеанса. И что-то теплое, что-то волнующее...

Упал. Не ходят. Тайна оттуда ушла. Ушла вместе со зрителем.

Убийственная мысль.

И успокаивает лишь одно. Так уж совсем не ходят в кино только у нас. У нас все категоричней. Если это, конечно, может успокоить.

А в Европе ходят. Не говоря уже об Америке. И сразу радуешься. За американцев.

Что это за термин «кино не для всех»? Кто это такие «недлявсе»? Аристократы духа? Сразу хочется сделать умное лицо. Пристроиться на краешек лавочки. Нет, нет, я тихо посижу. Мешать вопросами не буду.

— Слышь, я тут «не для всех» посмотрел.

— Ну и как?

— Сильно, тебе не понять. Хиромантия такая.

— Ну, о чем хоть?

— Э-э-э...

Уж очень она заносчива, эта классификация. И, как это бывает, не соответствует. Хотите вернуть зрителя — соответствуйте ему. Со-ответствуйте. Говорите о живом, о родном, о близком, о волнующем. И он придет. Не может не прийти.

Скажем, итальянская «Крыша». У них не было дома, а они любили друг друга. И вот решили в одну ночь построить дом. Самозахватом. Успеют покрыть крышей — дом останется. Не успеют — снесут. Таков закон. И тысячи людей смотрят и по сей день переживают. Потому что живая проблема.

А проблем — прорва. Но мало тех, кто о них говорит. Страшно, живое ведь и убить может. Пейзажи из натюрмортов — «доходней оно и прелестней». Да только отклика на них нет.

Странная штука. Хотя, быть может, в том ничего странного. С тех пор как позволили дышать без оглядки, серьезного по большому счету почти ничего в кино не сделано. Чтоб на одном дыхании. Чтоб сердце заныло. Я могу припомнить только один фильм — «Любовь» Валерия Тодоровского. Не много для десяти лет жизни.

И еще одна странная закономерность. Нарушены нормы в обществе. И анормальное стало нормальным в кино. Анормальное — ведущее к разрушению жизни, разрушению ее устоев. Странно это, потому что обычно чем сильнее давление деструктивного в жизни, тем сильнее противодействие ему в другом, иллюзорном мире, там, где уже не достать и где лишь одна наша фантазия властна восстановить справедливость. А масса наших фильмов все... аморализм. Это, наверное, диагноз. Диагноз тем, кто их делает. И то, что их не смотрят, — успокаивает.

Я все хожу вокруг да около, пытаясь очертить кинематографическое пространство. Да все в какие-то ямы проваливаюсь. Вот мой маленький стратегический план. Достаете деньги для небольшого короткометражного фильма. Историю вы должны предварительно рассказать всем своим соседям и рассказать так, чтобы вас с любопытством выслушали до конца да еще по окончании рассказа выспросили, что с героями случилось потом. Постарайтесь снять так, чтобы те же люди пришли и посмотрели, как будто никогда об этом не слышали. Затем попытайтесь продать фильм на телевидение. Это можно будет считать вашим маленьким успехом. Нашим маленьким успехом.

День, когда заработает эта система, будет днем рождения надежды. Для меня. Для каждого молодого кинематографиста.

Я не говорил ни о чем другом потому, что все остальное мне кажется не столь важным до тех пор, пока не обустроится стержень, а по сути — возможность существования. Какой смысл говорить о предположительных направлениях и течениях того, чего нет. Конечно, можно поразмышлять и об эстетических тенденциях будущего кино. Может быть, собака именно там и зарыта. Да только у нас в подполье темнеет рано. Приходится сворачиваться и ждать, когда рассветет.

Марат Магамбетов,

режиссер, 4-й курс

Конечно, кризис в отечественном кино плюс триумфальное шествие Голливуда в конце века закономерно вызывают горестные мысли. Оттого и столетие кинематографа, воспринятое к тому же в духе нашей традиционной приверженности, даже подверженности знамениям и символам, выглядит трагически: еще не помер, но вот-вот...

Мысли эти серьезные, но нам — я имею в виду мое поколение — не стоит задумываться об этом надолго: в конце концов, очень неудобно вбивать гвозди в крышку собственного гроба.

Да, в кино сейчас происходит переворот, и это вызывает определенные переживания. То же самое, наверное, происходило, когда в кино появились звук и цвет.

К тому же кино стало очень дорогостоящим занятием: зритель избаловался и хочет эдакого размаха. Уже невозможно, как в послевоенной Италии, собрав кучку друзей-единомышленников, снимать на три копейки.

Времена меняются и, как всегда, не в лучшую сторону.

Хотя, пожалуй, ВГИК — вот еще сохраняющийся осколок «послевоенной Италии». Здесь снимают исключительно из любви к искусству: хоть и полюбительски бедно, но зато, как «большие», — на 35-миллиметровую пленку. Здесь тратят много времени и сил, и я хочу думать, что не напрасно.

Нам, будущим актерам, режиссерам, операторам, наверное, сейчас страшнее всех: мы еще по большому счету ничего не сделали. И с наступлением новых времен создались такие условия (общественные, культурные, экономические), что, возможно, заявить о себе просто не удастся.

Проблемы есть, но когда и перед кем они не возникали? Просто они были другие.

Вот так, взял и свалил все в одну кучу. Но этот сумбур точно выражает чувство растерянности. Остаются только надежда и вера в себя, в зрителя, в кино, в Господа Бога.

И вот еще один повод для оптимизма: даже если кино умрет, кинематографисты-то останутся живы!

Переквалифицируются в управдомы. Или в дворники.

Александр Наумов,

актер, 4-й курс

Когда Ленин назвал кино важнейшим из всех искусств, думаю, он не переоценил его значения, прекрасно понимая, насколько широко можно посредством кино внедрять идеи, важные для государства. Несмотря на появление телевидения, кино и сегодня не утеряло своего пропагандистского значения. Но, в отличие от телевизионных, средства кино — художественные образы, а не голые факты, как в «ящике». Воздействие же художественного образа на сознание человека очень мощно. На мой взгляд, кино всегда является либо рупором государственной идеологической установки (взгляд на мораль, философию, образ жизни), либо составляет контрпозицию этой установке. Я не говорю о таких режиссерах, как Тарковский, Бергман, Антониони, Феллини, Годар. Они просто великие художники, вне всякой социальной системы. Кино в целом не

может существовать в отрыве от процессов, происходящих в государстве, потому что жизнь страны и есть исходный материал для него. Поэтому, если говорить о будущем российского кино, в первую очередь надо говорить о будущем Российского государства. Сейчас наша страна находится в состоянии какого-то переходного периода. Старые мифы рухнули, а новые еще не созданы. В стране хаос, «беспредел», ложь, продажность. Старые герои кино умерли, а новые не родились. Трудно представить себе фильм, рассказывающий о том, как наш милиционер совершает подвиги во имя охраны закона, борется с преступностью, коррупцией, терроризмом и побеждает. «Крепких орешков» невозможно представить на нашем экране. Стереотип «мента» в сознании народа довольно четок и не привлекателен. То же самое можно сказать и о прокуроре (американская альтернатива «J.F.K.» Оливера Стоуна), адвокате («Фирма» С.Поллака), разведчике (фильма о Джеймсе Бонде) и т.д. На нашей почве такие герои нереальны, и пока нет даже слабой надежды на их возникновение. Времена же новых мифических розовых героев 30-х годов могут наступить снова, наверное, только с возвращением жесточайшего тоталитарного режима. Поэтому вполне понятна попытка Дениса Евстигнеева и Константина Эрнста создать образы героев, аккумулирующих в себе все лучшее, что есть в нации, и вывести их на экран. Не найдя таковых в современной жизни, они обратились в прошлое и с помощью новейшей техники воспели героев прошлых лет: комбайнеров, космонавтов, водителей, солдат, женщин с кувалдой и т.д. Одним из таких героев довелось побывать и мне, снявшись в ролике с Зиновием Ефимовичем Гердтом.

Сегодня нет героев в стране, так откуда же им взяться в кино? А нет героев в кино — какое же это кино?

Когда в России люди начнут верить словам президента, милиция сможет защитить своих граждан, банкиры научатся сохранять сбережения своих вкладчиков, в больницах будут хорошо лечить, а в школах, как положено, учить, тогда и появятся предпосылки для возрождения русского кино.

Григорий Рудаков,

оператор, 2-й курс

Есть такая присказка: «Оператор — не оратор». Тем не менее мы, сегодняшние вгиковцы, не можем не говорить о будущем нашего кино, так как именно в нем нам и придется работать — в Голливуд вряд ли позовут.

Кризис отечественного кинематографа обусловлен, на мой взгляд, прежде всего экономическими причинами. Как только государство обратит свой взор в сторону кино, кино возродится. Конечно, не как Феникс из пепла, в одночасье, а постепенно. Сегодня есть интересные сценарии, оригинальные режиссерские задумки, неплохая техническая база, нет — денег. Появятся деньги — появятся и фильмы с эмблемами «Мосфильма», «Ленфильма», студии Горького, которые, увы, мы уже стали забывать. Конечно, нельзя только сидеть и ждать, когда государство подбросит что-нибудь из своего кошелька, надо привлекать спонсоров, «трясти» богатеньких, как говорит один мой знакомый продюсер.

Отсутствие должного финансирования — лишь одна из причин катастрофы в нашем кино. Я знаю много ребят, закончивших ВГИК, которые не могут найти себя в сегодняшнем кинематографе. Они не хотят работать в третьесортном кино, а другое снимается крайне редко. Недавно я видел фильм И.Дыховичного и С.Козлова «Музыка для декабря» и был поражен его художественным уровнем. Это — настоящее кино. Фильм продолжает развивать традиции кинематографа советской эпохи, когда картины делались по законам искусства или хотя бы с оглядкой на них, а не в угоду низменным инстинктам публики. Не случайно такие фильмы, как «Белое солнце пустыни», «Бриллиантовая рука», «Не горюй!» (можно вообще перечислять страницами), не стареют с годами, их смотрят все новые и новые поколения зрителей, их смотрит, таким образом, нация.

Мне тоже хотелось бы работать именно в таком кино. Для этого нужно быть настоящим профессионалом, знать свое дело досконально. К чему мы и стремимся в институте, понимая, что грамотный специалист не пропадет — он все равно будет снимать если не фильмы, то клипы или рекламные ролики.

В Голливуде, оказывается, тоже есть плохие и слабые ленты, в чем мы убеждаемся чуть ли не ежедневно. Конечно, равняться на такой кинематограф негоже, надо искать свое «лицо», чтобы во всем мире картину посмотрели и сказали: «О, это русское кино». Наши фильмы должны быть эмоциональными, в каждом кадре должно чувствоваться настроение. Когда американцы снимают про Россию, им не веришь, сразу видно, что это — Америка. Они не умеют делать фильмы про нас, как, впрочем, и мы — про них. Материалом нашего кинематографа должна быть жизнь с ее хорошими и плохими сторонами, ее высоким и низким, прекрасным и безобразным. Не только одно «серое» и «черное», замутнившее наш экран сегодня.

Когда проходишь мимо кинотеатров и видишь афиши одних иностранных фильмов, становится

обидно. Чувствуешь себя оскорбленным и включая телевизор, где идут бесконечные латиноамериканские сериалы, купленные нашими дельцами, как мне рассказывали, за... 500 долларов. Конечно, этого быть не должно. А как очистить наши экраны от «мусора»? Только создавая более качественное отечественное кино — такое, например, как «Петербургские тайны». Отличный, на мой взгляд, телесериал. Добротный, хорошо снятый, с замечательными актерскими работами, с хорошо разработанным сюжетом. Нестыдное кино.

В том, что рано или поздно отечественный кинематограф возродится, я нисколько не сомневаюсь.

Владимир Свергоцкий,
художник, 1-й курс

Разговор о будущем русского кино, на мой взгляд, слишком глобальный. Тем более что я всего лишь студент первого курса...

Хотя для себя, внутренне я уже определился: мне хочется работать в серьезном искусстве — кино это будет или театральная постановка, все должно давать человеку не просто эффект отвлечения от жизни, но еще и обязательно некую художественную информацию о времени, в котором жили его предки, живет он сам, будут жить его дети и внуки. Наш век — век информации. Мы считываем информацию зрительную, слуховую — какую угодно. Рассуждения о «виртуальной реальности» мне неинтересны. Фильмы Тарковского, например, для меня всегда были уроками нравственности и особого, философского отношения к жизни. Почему же эта традиция русского кино не может быть продолжена? Хотелось бы видеть в будущем кинематографе учеников того же Тарковского. Хотя я и понимаю, что кино должно быть разным — и комедия, и фильмы других «легких» жанров.

Если развивать тему «познавательности» кинематографа, то мне как будущему художнику по костюмам кажется: русские фильмы должны быть более красочными, насыщенными такими деталями, чтобы зритель буквально любовался каждым кадром, задумывался о вечности и смысле каждой вещи. Мне очень нравятся костюмированные исторические фильмы. Каждый хочет побывать в «другом» времени. Хотя бы в кино. Люди отдыхают на этих фильмах — они как бы побывали в сказке.

Когда сегодня говорят, что наша профессия — «мертвая» из-за нагрянувшего века компьютеризации, я отвечаю: «Че-пу-ха!» Наша работа — ручная. Компьютер может создать образ, но без помощи художника ему не обойтись.

Михаил Трофименко,
сценарист, 1-й курс

Человеку, занимающемуся кинематографом всего только полгода, трудно судить о положении дел, но, быть может, эта свежесть взгляда, взгляда «из скорлупы», и составит некоторый интерес.

Приуроченные к столетию кино рубрики в наших журналах предлагают нам мнения ведущих кинематографистов о будущем юбиляра. Конечно же, испытываешь странное чувство, когда всерьез говорят об исчезновении кино, неужели мы пришли под занавес и успеем только попрощаться? Так или иначе, этот вопрос, раз он с такой настойчивостью заявляет о себе, возник не на пустом месте, и порой в пессимистических ответах на него не меньше здравомыслия, чем в оптимистических. Те симптомы, которые видятся нам сегодня, по-моему, говорят об одном: кинематографа в том виде, в котором он существует сейчас, не будет, но он и не исчезнет. Мне кажется, что все изменения и преобразования касаются лишь его внутреннего устройства. Кинематограф выведет собственную формулу существования, где будут разделены и обозначены все его виды и жанры, где каждый из них получит свои предпочтения и способы решения. Одни, наверняка, предпочтут технологию видео, а другие останутся с кинопленкой. Тенденция обозначится.

Безусловно, всех нас, нынешних студентов, волнует сложность дебюта в недалеком будущем. Шансов стать действующим кинематографистом сейчас меньше, чем когда-либо, но думаю, что тот, кто проявит настойчивость, возможно, известную долю хитрости и, конечно же, талант, тот пробьется. Жаль только, что в нынешних условиях последнего потребуется меньше, чем всего остального.

Можно строить массу предположений о будущих формах существования кино, но так или иначе кинематограф будет таким, какими будем мы сами, а это уже вопрос воспитания и личной ответственности каждого, выходящий за рамки профессии. Создание шедевра никогда напрямую не вытекало из голого профессионализма, поэтому порядочность и добросовестность, хороший вкус и глубокая образованность для работы так же необходимы, как специальные знания. Тот же хороший вкус не даст возможности пройти мимо теоретических и критических работ З.Кракауэра, Б.Балаша, А.Базена и нескольких десятков шедевров, созданных за сто лет, и сформирует профессиональные качества.

Кино стало еще одним из немногочисленных способов постижения человеком своей сути, и, как бы ни складывалась ситуация, вряд ли мы сможем отказаться от этой возможности.

Опрос студентов провел Олег Сидоров

Режиссеры мастерской документального и телефильма,
3-й курс

1996 год, весна. По ВГИКу бродят слухи (кто их только распускает?), что денег у института нет и в ближайшее время не будет. Но слухи слухами, а жизнь-то продолжается. Те, кто хотят работать и чему-то научиться, все равно работают, самыми невероятными способами изыскивая средства на свою работу. Что дальше будет, неизвестно. А может, вообще это самое кино никому не нужно. Через несколько лет — третье тысячелетие, XXI век.

В XXI веке мне будет 30 лет.

Все даты будут начинаться с цифры 2.

Накануне Восьмого марта, когда все пребывают в предвкушении праздника, студентам 3-го курса режиссерского факультета раздали листки бумаги и попросили написать, каким они представляют себе грядущий кинематограф.

Кто-то представлял весьма неохотно, кто-то вдруг увлекся и выдал серьезное научное исследование.

*

«Мне кажется, кино в XXI веке останется, с тематической или, точнее, с содержательной точки зрения, таким же, как сегодня. Форма определенно будет меняться, ассимилируя достижения современной ей науки. Проникая взаимно друг в друга, форма и содержание дадут в целом более углубленный подход к внутреннему миру человека, его еще не исследованным областям сознания... Или же кино выльется в своего рода штучное ремесло, ценность которого будет определяться так, как и сейчас определяется ценность того или иного живописного полотна среди множества фотографических карточек».

*

«Форма, мне кажется, не претерпит существенных изменений (я не беру технологию производства), так как это уже достаточно сформировавшееся искусство. А новшества последних лет (компьютер, стереоскопия, многоэкранность) уйдут в шоу».

*

«...А вообще-то кино последующих веков, должно быть, станет простым. Ибо зритель неизбежно должен утомиться от всевозможных изысков, как стилистических, так и технологических (каких именно, см. труды великих киноведов). По крайности, милостивые государи, хотелось бы надеяться, что наше с вами кино останется старым добрым куском пленки с дырочками по краям, на которой изображены леса, поля, реки озера, города, люди, звери, инопланетяне, самолеты, поезда, автобусы, троллейбусы и прочая домашняя утварь... Эх, патетики маловато!»

*

«Кино будет на дисках. Вообще кино XXI века ожидает судьба музыки XX века. Оно, конечно, будет, никуда не исчезнет, но решаться будут новые задачи. Например, овладение искусством погружать человека в транс, воздействовать на его сознание и подсознание».

*

«Перед вами примерная модель кинематографа последующих веков, а также зрительского восприятия оного (с поправкой на теорию вероятности):

Человек, именуемый далее «зритель»

Кинематограф, представляющий из себя шар. Шар этот — некий концентрат воплощенных идей режиссера

Самое основное: путем плавного нажатия рукой на шар потенциальный зритель вводит его себе в ухо. Шар проникает в голову

Далее зритель принимает горизонтальное положение, прижав ухо к подушке. Закрывает глаза. Начинается процесс просмотра кино

*

«Улица Вильгельма Пика переименована в улицу ВГИКа в память об институте. Коммерческие ларьки закрыты, вместо них маленькие кинотеатры. У власти — киноман. Каждая семья вечером просматривает отснятый за день материал. Президент страны — главный режиссер регулярно представляет фильм-отчет о положении в стране. Конверсионные предприятия перешли на выпуск кинопродукции».

*

«Вся страна погрязнет в сети киностудий, в которых будут и огромные цеха по проявке кинопленок: выпускаются тысячи и тысячи километров кинопродукции».

*

«Кино XXI века я вижу классным».

*

«Люди! Глупости, что кино принадлежит народу. Это народ принадлежит кино. Кино — хозяин народа! Народ — раб кино. И я очень надеюсь, что рабы не восстанут, по крайней мере, в ближайшие 100—200 лет».

*

«Кинотеатры исчезнут как массовое зрелище. Появятся отдельные, отлично оборудованные кинотеатры с самыми передовыми технологиями. Увеличится количество снимающих кино. Многие смогут позволить себе снимать с помощью новых технологий. Примерно как клипы — этого будет очень много. Только самые талантливые все-таки будут снимать на пленку, потому что это живой материал, как холст живописца».

*

«Я думаю, найдутся художники, которые будут снимать фильмы с целью выразить себя, исходя из личных переживаний, сострадания и т.д., а не из корыстных целей».

*

«А Феллини все-таки — молодец».

*

«Будет и новое, свежее, юное, когда перегниет сегодняшний хлам. Но мы уже не успеем. Так как «поезд Люмьеров» (ха-ха) пойдет по другим рельсам. Каким? Надо только оглянуться — и все очевидно...»

*

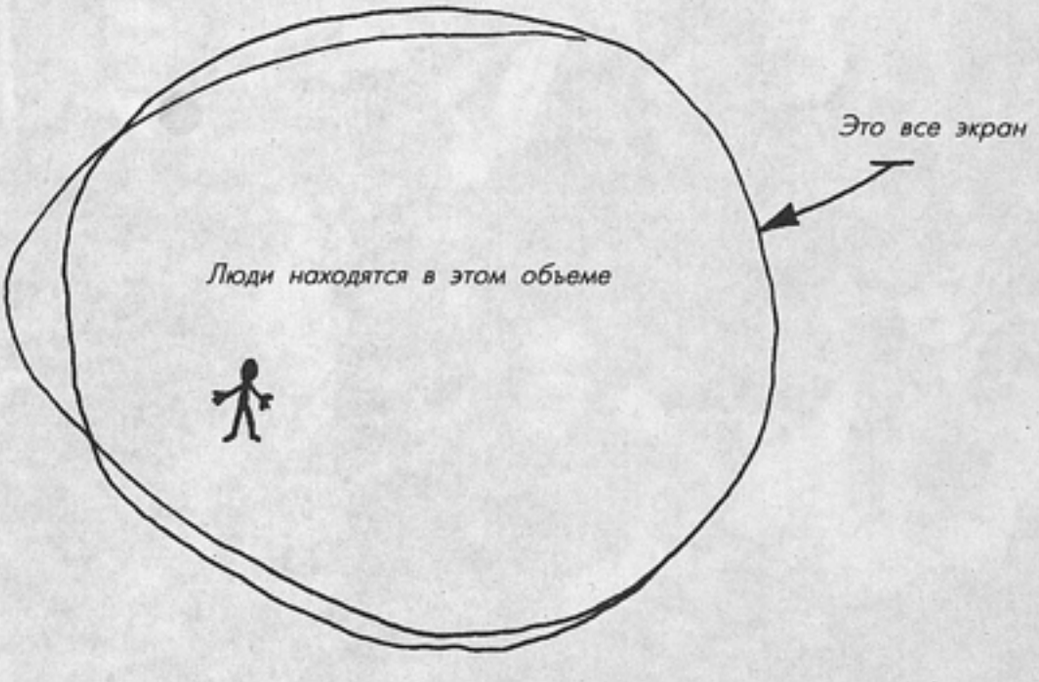
«Это очень неинтересное занятие — придумывать «кину» будущее, поскольку в этом случае ты должен выключить себя из кинопроцесса и судить, как непредвзятый зритель, обыватель.

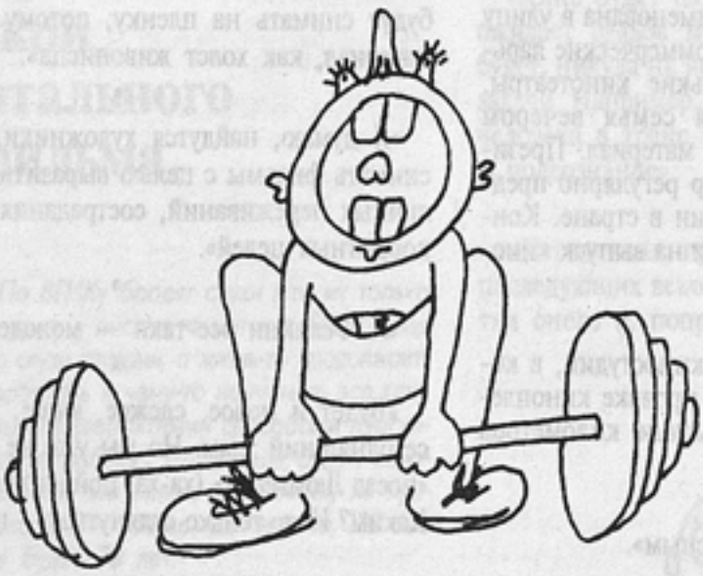
В заключение хотел бы дать ряд советов: 1) не пейте вино «Монастырская изба», 2) мне вообще-то надо позвонить, 3) сколько ты получишь за эту статью?»

*

Те, кого можно назвать будущим кинематографа, сдали листки анкетировавшему и моментально разбежались по домам готовиться к празднику.

План кинотеатра будущего





Если штанга — кино, а человек — режиссер,
то дай ему Бог поднять эту тяжесть к XXI веку на новый уровень

На вопрос о кинематографе грядущего времени отвечали студенты-режиссеры Д.Сычов, М.Орлов, И.Ягафаров, С.Босенко, К.Елизаров, Р.Лутфуллин, П.Пономарев, П.Стрельников, И.Хоничева, В.Исяндавлетова, Р.Булгаков (3-й курс, мастерская документального кино и телефильма) и И.Лукьянова (3-й курс, мастерская игрового кино).

Записала и обобщила ответы В.Ярославская (3-й курс, мастерская документального кино и телефильма).

Иллюстрации в тексте: И.Ягафаров, И.Лукьянова, Р.Булгаков.

Фото Б.Головченко

Татьяна Окуневская

ТАТЬЯНИН ДЕНЬ

77

А я понемногу отхожу: во-первых, все реже стала бушевать пурга и заметать дорогу, а по гладкой дороге эти пять километров кажутся пустяком; во-вторых, я уже на нижних нарах, и напротив меня милый, интеллигентный этот самый инженер, она кажется порядочным человеком, и с ней можно хотя бы просто разговаривать, а то я совсем одичаю; в-третьих, я перестала спать, как идиотка, сутками: раньше я в субботу после бани доползала до своих нар и спала до подъема в понедельник.

Я потихоньку начала репетировать.

Скоро День Советской Армии, и я придумала «военный концерт». Придумала еще и потому, что во всем лагере ни у кого не оказалось ни национальных костюмов, ни просто приличных платьев, и пришла мне идея взять у вохровцев гимнастерки.

Конечно, о моей идее тут же донесли, и меня вызывает начальник; действительно, таких кудрей не смог бы создать даже самый талантливый театральный парикмахер; он более чем в курсе моих событий в Ерцеве, умный, как всегда, «на взводе», и, глядя мне прямо в глаза, говорит, что пока ничем помочь мне не может — приказ начальства, а он «козявка» — так и сказал «козявка», — и все, что он может для меня сделать, это приказать создать бригаду из участников концерта, чтобы она первой уходила с лесоповала и чтобы в столовой уже стояли миски с рыбным супом, и тогда у нас до отбоя будет час на репетицию, а гимнастерки и все, что мне нужно, он распорядится доставить... Вылетела из кабинета окрыленная — уже сил нет делать что-то впустую, что-то преодолевать, вытаскивать палки из колес.

До премьеры остается три недели, мои звезды, как и в Джезказгане, стоя засыпают перед выходом на сцену, но спектакль все-таки слаживается: я придумала ночь, поляну, звезды, и на пеньках, на земле около елочки сидят бойцы... и танцы, и стихи про Теркина, и песни, и написала связующий текст, чтобы был как бы спектакль.

Какие же и здесь нашлись голоса, танцоры! Запела одна западная украинка-«бендеровка», у меня забегали мурашки — голос сильный, чистый, грудного тембра, красоты чарующей, дух захватывает. Решилась и дала ей спеть соловьевских «Соловьев», и теперь, как только эта Аня запевает, я улыбаюсь, но слезы сами катятся, не знаю уж, как это будет в спектакле, — зал будет рыдать; самое трудное с аккордеонисткой, она совсем плоха, но аккордеониста из мужского лагеря, говорят, очень хорошего, начальник не может дать, а елку и пеньки приказал вохровцам самим притащить из леса и принести новые или трогательно выстиранные ими же гимнастерки. Трудно со звездами: их делать не из чего, но зато я под этим предлогом всколыхнула наш барак, все забегали, что-то выдумывают, чтобы не ударить лицом в грязь, и когда показали мне, я глазам своим не поверила, оказывается, они дежурили у КВЧ, где раздают посылки, и выпрашивали фольгу, даже вошли в контакт с «59-м», а главная выдумка — стекляшки от ампул, и когда направили на звезды единственный прожектор, они засияли, как настоящие; сама петь еще не смогу, сил нет.

Около меня вертится маленькая, смешная, прехорошенькая татарочка Рэнка, ей лет семнадцать, она воровка, а по чину «59-го» «шестерка», она искренне хочет мне чем-нибудь помочь. И я ее прошу бегать в КВЧ, узнавать, нет ли для меня письма, сегодня она извертелась вокруг меня, и, наконец, я нахожу в кармане маленький сверточек — разворачиваю: кусочек сала, а в бараке я краем уха слышала, что у моей соседки по нарам слева (кстати, препротивной женщины, дышащей мне в лицо гнилым ртом и храпящей так, что качается и когда-нибудь рухнет от звуковой волны барак) украли сало, и я поняла, что это именно соседкин кусочек сала, и тогда я значительным, назидательным тоном говорю Рэнке, что сало украдено у моей соседки и, ай-ай-ай, как нехорошо... Рэнка мгновенно исчезает и появляется с кусочком копченой колбасы, шепча, что колбаса эта из их барака.

— Украла?!

Молчание, и вдруг Рэнка засмущалась, потупила свои черные сливы и одними губами сказала:

— Взяла... возьмите, у вас же не будет сил репетировать!

Сердце сжимается тоской, когда гляжу на маленького, чудесного, но изуродованного ребенка Рэнку, похожую на выброшенного котенка, ей же ничего, кроме материнской любви, не надо!

Я присматриваюсь к «59-му» бараку — мне действительно страшно и непостижимо стоять рядом с человеком, который своими руками задушил мать, быть рядом со сроками двадцать, двадцать пять и еще несколько раз по двадцать пять лет за тягчайшие преступления, совершенные даже уже здесь в лагере, я всматриваюсь в их лица... они обыкновенные, если их привести в божеский вид, они будут такими же, как наши, и я поняла, что этих людей изуродовали мы сами: окружение, семья, воспитание, наш пример, сама жизнь, а те, другие, откровенно дегенеративные, жуткие, нечеловеческие лица, их не так уж и много, они действительно ужасны, и правильно делали в древнем Риме, уничтожая новорожденных уродов.

Рэнка прыгает у самой вахты и, сияя своими угольками, кричит не своим голосом на весь мир, что мне есть письмо.

Окончание третьей части. Начало см.: «Искусство кино», 1996, № 3, 4.

Из дома! И я тоже хочу кричать от радости: дома все хорошо, малыша назвали Александром, Заяц, как только бросит кормить, приедет ко мне на свидание, думает, что это будет уже скоро, молока мало, привет от всех друзей.

А вскоре Рэнка опять завертелась вокруг меня бесенком, лезу в карман, какая-то маленькая, скрученная, заклеенная трубочка, бегу в туалет, разрываю — Иван: они уже знают все обо мне, подбадривают. Но ведь Иван бесконвойный, бывает даже в управлении... А Алеша! Как может узнать обо мне Алеша?!

Решаюсь.

— Рэнка! Если нельзя, то не говори. Как попала ко мне эта записка?

— Вам скажу. Но если капитанша узнает, мне оторвут голову.

— Рэнка, а возможно мне послать записку в Ерцево?

— Поговорю.

Премьера на носу, волнуюсь за поведение вохровцев на спектакле, они почти всегда пьяные, даже на вахте, они вологодские, говорят, что вологодский конвой самый тупой и самый жестокий! А какими же им быть: звериная жизнь, хуже, чем в зоне: грязный поселок, контингент женщин из тех, кто освободился и кому или некуда ехать, или нет выезда отсюда, они с ними сходятся, те их спаивают неизвестно чем, были случаи отравления, и так изо дня в день — кольцо. Вся надежда на начальника, все-таки его боятся, когда он рассвирепеет.

Рэнка опять танцует на вахте — посылка. Все-таки как же жалок человек! Ему нужна вкусная еда, удобная постель, нужно плавать в удовольствиях, наслаждениях, веселье... И мы с соседкой тоже кутим, блаженствуем, завариваем какао, макаем в него белые сухари, и так трудно остановиться, а надо, надо, потому что петь в спектакле все-таки придется, и нельзя по-свински объедаться и заболеть, как это было с мексиканскими ананасами.

Моя соседка справа с римским именем Клавдия попросила меня не называть ее по-деревенски Клавой, и я придумала ей имя Лави. Лави умная, она уже состоявшийся, почитаемый инженер по каким-то машинам, махровая, открытая антисоветчица, о чем с гордостью и заявляет: про Сталина и про партию при ней нельзя упоминать — краснеет, начинает нервничать, говорить, что арестована правильно, только жалеет, что мало сделала: она еще в институте создала группу студентов, и они довольно долго просуществовали, пока их всех не арестовали; тридцать восемь лет, интересная, светлая, большая, с красивой фигурой, у нее хороший русский язык, интеллигентная, с большой культурой, чувствуется духовность. В лагере живет припеваючи, премило и довольно легко, отложив до будущих времен свои принципы: она работает за зоной в конторе лагеря и так великолепно крутит делами, что фактически не она зависит от начальства, а начальство от нее. У нее свой конвой, который отводит ее в контору и приводит обратно. Кроме того, ее «полный болван» начальник еще и ее любовник.

В воскресенье премьера. С сердцем плохо — приступ за приступом.

Ни о какой генеральной репетиции речи быть не может. Премьеру назначила на воскресенье, чтобы мои артистки смогли хотя бы немного отоспаться — и я в том числе.

Мой бесенок вертится около меня и мимоходом бросает, чтобы я написала записку в Ерцево и положила в карман. Профессионализм Рэнки приводит в восторг: через минуту записки в моем кармане уже не было. Рэнка сказала, что записки перевозит машинист железной дороги — «бывший их».

Есть одна посылка — вещевая: теплые носки, варежки, платок и постельное белье! Мама! Мамочка! Только ты могла это послать: на двух белоснежных простынях и наволочке вышита Маминой рукой монограмма такими же ярко-синими нитками, тем же рисунком и такая же, как была на ее свадебном белье, только вместо буквы «Е», теперь буква «Т»; и поздравление с днем рождения... как же я могла забыть... действительно совсем скоро — третьего марта.

78

Лежу на нарах, через тридцать минут начало спектакля. У меня все готово, но в голове бездонная пустота. Невозможно представить себе, чтобы в таком помещении уместилось столько народа: стоят вплотную.

И как все пошло хорошо, как я благодарна моим артисткам, какие они талантливые, преданные тому, что делают, с горящими, как звезды, глазами. Когда голос Ани залился серебром над тайгой: «Соловьи, соловьи, не тревожьте солдат», дыхание остановилось у всех! Я спела «Землянку» и «Давай закурим». Кажется, успех еще больший, чем предыдущие, успех у всех, у всего спектакля, меня просто принесли в барак на руках. Лави создала на тумбочке иллюзию праздничного стола, от волнения не может рассказать о спектакле и только целует мне руки. Меня это очень смущает...

Вызывает начальник.

— Ну, молодец! Ну, здорово! Ну, на большой палец! Ну, не ожидал! Ну и талант! Ну, спасибо!

Конечно, говорит он грубо, как всегда, под хмельком, и такой «могутный», несразимый: это такие затевали на Руси кулачные бои, это такие шли в бой с открытым забралом; смотрю на него, ну действительно, диво: ни сивуха, ни ужас этой жизни, ни окружение, ни потаскушка-жена его свалить не могут. Лави рассказала, как он, застав жену с кем-то, так ее избил, что в больнице еле ее отходили, а потом, не дав зайти домой, приказал отправить прямо к поезду — и навсегда, теперь живет один, но злые языки говорят, что дневальная, которую приводят из лагеря убирать его квартиру, простая, некрасивая, старше его женщина, нежно его любит, и он с ней спокоен, а с этим его псом — удивительная дружба.

— А не могли бы вы все повторить для наших, весь поселок уже знает о спектакле, и просили меня поговорить с вами и даже могут что-нибудь принести, многие из них вообще никогда не видели живых артистов! — И смотрит на меня в упор.

— Нет, для них не могу.

— Ну и правильно — только вы ходите по проволоке. Вам надо из Каргополя исчезнуть, от нас этапов не бывает, а если вдруг будет, то вас все равно не возьмут. За вами следят и все докладывают оперу, а опер докладывал мне: как вас укладывают на бревнах, когда вам плохо с сердцем, и как вместо вас встают под бревна. У вас есть деньги?

— Есть.

— Купите сердечные лекарства, эта сволочь опер вместе со своей б... «сарой» спекулирует лекарствами, и покупайте не те, которые назовет «сара», ей может захотеться вас отравить, а спросите у старика доктора Иванова. Больше я вам ничем, ничем, — и так ударил кулаком по столу, что стол чисто случайно не развалился на куски, — помочь не могу! До свидания.

Я пошла.

— Да. Еще! С «59-м» не связывайтесь, это зверье и гады, они продадут за пачку чая, они вам ничего не обещали?

— Нет.

— И ничего не вымогали?

— Нет.

— До свидания. Хорошая вы баба! Молодец!

79

Обсуждаем с Лави день рождения: осторожная Лави решается пронести в зону спиртное, ее на вахте фактически давно уже не обыскивают, и она ничем не рискует. Еда еще есть из посылки. А я мечтаю застелить в этот день Мамино белоснежное белье и, заснув, увидеть дом, всех своих, как будто я среди них и Алеша тоже.

Весь лагерь знает о дне моего рождения, потому что когда посылку вскрыли, чтобы начать потрошить, сверху крупными буквами было написано поздравление.

Алеша ни секунды не выходит из головы; все-таки физическая усталость хороша, иначе я не уснула бы ни одной ночи, высчитывая часы, когда от него придет ответ, а с Лави просто неприлично — так много она знает обо всем на свете, что я без конца пристаю к ней с вопросами, и Лави начинает рассказывать, но уже на третьем слове я становлюсь сопящей нимфой.

Самое трудное, где и как устроить день рождения: барак весь просматривается, и дело даже не в спиртном — его можно пить из кружек, как чай, — а в еде, почти весь барак голодные люди, и запах тушенки приведет их в отчаяние.

С Алешей близость мистическая, его глаза все время со мной, ни оторваться, ни вырваться, они втягивают, вбирают, ослепительно сияют, разговаривают со мной... магия... были ведь сумасшедшие увлечения, а с Алешей ни на что, ни на кого не похоже... у нас одна душа... тело... желания... мысли... мечты... а как будет в браке... без жилья, без денег... какой нужен такт, талант, ум, хороший характер, полная отдача... иначе любовь улетит... какой Алеша... многое зависит от мужчины... а если он разрушит любовь... если он хоть раз солжет... я люблю... я любима... награда за два брака с чужими, ненужными, бездуховными людьми... а когда родится маленький Алеша или маленькая Танечка... Господи! Сделай так, чтобы вырваться из-за проволоки и побежать друг другу навстречу! Сделай что-нибудь! Сделай так, чтобы умер Сталин!

Видела сон: как будто белые пушистые облака, а все небо голубое, голубое, и из облаков медленно выплывает ввысь сказочной красоты дворец... башни... зубчатые стены, и все это сияет и выплывает все больше и больше в голубое небо... а вдруг родить будет уже поздно... мне через неделю тридцать девять лет... Господи, поторопись. Софуля и Эйно освобождаются в конце года, тогда, в начале так называемого второго заезда зверских расправ, еще давали по семь лет... а Алеша освобождается летом 54-го... куда он ко мне приедет... где я буду... мне уже будет тридцать девять с половиной... а вдруг меня закроют в тюрьму... не могу об этом думать... а если Алеша не выдержит четырехлетнего ожидания... если все это вообще неправда... стоп!

В столовой вдруг подходит ко мне заведующая КВЧ — «дама весьма неприятная во всех отношениях» — и тоже вдруг предлагает отпраздновать день рождения в ее особняке на курьих ножках. Она — наша заключенная — сидит за крупное государственное хищение, а в лагерях почему-то к такому преступлению относятся благосклонно — врожденное, подспудное чувство, что у государства воровать не стыдно; конечно, стукачка, препротивное существо: маленький узелок, в котором хитрость, беспринципность, подхалимство, подлость; а домик действительно на курьих ножках: в одну комнатку, с одним окном, в стороне и от вахты, и от столовой, и от бараков, и надзиратели туда вообще не заходят для проверки.

Лави уговаривала: ведь другой возможности в лагере нет и быть не может, и не такая уж эта кавэчиха противная, можно и потерпеть, и не таких терпим!..

Надо уйти в КВЧ до отбоя, изобразив в бараке свои тела под одеялами, а при первом ударе подъема проскользнуть в барак, одеться в бушлаты и прямо на вахту, а еще кавэчиха разрешила пригласить двух женщин из нашего барака, а это уже бал, и тогда сама кавэчиха не будет среди нас видна; а еще самый главный довод всезнающей Лави: кавэчиха, конечно, сделала это с чьего-то согласия и, наверное, даже с согласия нашего буйного начальника... Здешний карцер я уже не выдержу, он не отапливается, и спать надо на ледяном полу, а за такой бал режим и опер дадут не менее трех суток, от пола меня придется отрывать вместе с примерзшим бушлатом, и Алеше некого будет дожидаться.

Стою, обрубаю сучья, и вдруг какая-то тревога в бригаде. Бегут явно ко мне. Что случилось! Неужели кто-то уже донес о дне рождения... За мной прислали конвой... Значит, событие чрезвычайное! Зашагали. Догоняет девушка из бригады.

— Не волнуйтесь! У вас радость! К вам приехала на свидание дочь!

Я так и села в снег. Конвоир молчит, ждет, а я встать не могу; подбежали, стали меня поднимать, поздравлять, очнулась, но бежать не могу и просто быстро идти не могу... сердце... вот он трап перед вахтой... длинный... а в конце у вахты Зайчик...

— Девочка моя!

И побежала к ней, и она бежит ко мне...

Какая она красивая! Совсем другая, чем там, в «Матросской тишине»: раскованная, теплая, болтаем, и фото стоят на столике, много, много Сашенькиных, ему уже семь месяцев и девятнадцать дней, и он тоже неописуемо хорош, и день пролетает, как мгновение, всё, как с Мамой, начали считать часы, десятки минут, минуты, и я смотрю с вахты на ее удаляющуюся, рыдающую спину, а я уже сдерживаться не могу, вою волчицей.

Теперь у меня после свидания с Зайчишкой страстное желание побыть одной, пусть даже как в одиночке на Лубянке, чтобы меня никто не трогал, — ничего не слышать, быть только с собой.

От Алеши ничего.

80

Волнуемся, трусим, как бы незаметно надеваем все лучшее, я, конечно, свою белую венскую кофточку, и, конечно, весь барак видит это и делает вид, что не видит ничего, и по одной начинаем ускользать в КВЧ.

Эту всегда грязную, тесную избушку узнать нельзя: вымыто, стол уже накрыт, натоплено, скатерть, вместо кружек — стаканы, вместо мисок — тарелки, букет прекрасно сделанных чьими-то руками бумажных цветов и подарки, и вместо тридцати девяти — две зажженные свечи... Сколько во всем этом души, трогательной благодарности, любви... И все это за спектакль.

Сели за стол — такой счастливой ночи ни на приеме у президента, даже у королевы никогда у меня не будет: пьем наилучшей марки французское шампанское, правда, на свободе его почему-то называют «бормотухой»! Едим тушенку с макаронами! С макаронами! Пьем душистый желудевый кофе! И читаем стихи! И поем! И хохочем! Хохочем! Спасибо тебе стукачка-кавэчиха за такую ночь!

Одна мечта, чтобы все-таки не раздался стук в дверь и мы не оказались в карцере.

Ровно в полночь все встали и торжественно меня поздравили: Лави уговорила начать праздник не третьего после отбоя, а второго — во-первых, если даже надзиратели ворвутся, у нас останется третье число, во-вторых, и это главное, третьего дежурит Степанищев, а это особая фигура в лагере: единственный не пьющий во всем поселке, он занят деланием детей, говорят, что их у него чуть ли не пятеро, а ему нет и тридцати, красивый, большущий, грубый, беспощадный, почти все карцеры от Степанищева; по сравнению с другими надзирателями — интеллектуал, читает газеты, но когда он дежурит при выдаче посылок, то половины из посылки ты уже не увидишь — до смешного: абсолютно хорошие консервы выбрасываются как вспученные, сало как протухшее, печенье как заплесневевшее, и все это остается у Степанищева. Они с начальником чем-то схожи, может быть, это тип северян, пришедших сюда еще тогда, при Петре или еще раньше, чуть не босиком по снегу... варяги... норманны... Мы рассуждаем о пуде соли, который якобы надо съесть, а ведь если человек и рта еще не раскрыл и одет невесть во что — уже видно, русак ли это, немец, еврей, француз, киргиз, южанин, даже если он светлой масти, видно по складу лица, телу, походке... Интересная это наука...

Прошла половина ночи, а мы пируем, и, к нашему счастью, начала подвывать пурга, пока еще чуть-чуть, но к утру может разыграться, и тогда еще один подарок: нас не поведут в лес!

Сколько историй, рассказов, говорим взахлеб. Меня заставили петь Вертинского! «На солнечном пляже в июле, в своих голубых пижама́...», «Послушай, о как это было давно, такое же море и то же вино...»

Как Золушки, вскочили, услышав подъем, и по одной разбегаемся.

Пурга разыгралась, и свет прожекторов выхватывает из темноты неясное, меня кто-то хватает за голубой рукав моей шубы — Степанищев.

— Думаешь, не знал, где вы все, я же заступил в ночь и слушал под дверью, а чегой-то ты этих песен не пела в спектакле, хорошие, да не бойся, не доложу.

Вот и еще подарок, если, конечно, уже не «доложил».

Сквозь свист ветра из единственного репродуктора долетают клочья разорванных слов, я вросла в трап, ноги отнялись: «...здоров... Иосиф... Виссар... ухудши...» Лави бежит ко мне: выиграли жизнь. Царский подарок к третьему марта.

Пятое. Объявляют о смерти вождя. На митинг не вывели. Чего-то побоялись. Торжество в лагере настоящее: где открытое, где тайное, поздравляют друг друга. «59-й» барак вывалился на трап, бросают шапки в воздух, проорали: «Ура»... Странно — они-то ведь действительно убивали и грабили и к вождю относились даже как бы хорошо. Или это тоже всеобщее, всепоглощающее вранье? Лагерь бытовой, чему же этим людям радоваться? Все это интересно и страшновато.

Вместо митинга стали уходить по баракам, вваливаются и к нам, вся банда: начальник, опер, режим, надзиратели — встали в проходе у дверей.

— Встать!

Все встают. Я не встаю. Лежу. Они еще не видят, что кто-то лежит. Начальник в тяжком похмелье, глаза красные, как у кролика, говорит заученные слова, оперу шепнули, что кто-то лежит, — метнулся к нарам: все стоят в центральном проходе у своих нар, и между нарами просматривается все пространство до конца барака, и вдруг заорал не своим голосом.

— Встать немедленно!

Лежу. Все повернулись ко мне. Лави похожа на покойницу. Лежу на боку лицом к ним, с открытыми глазами, чтобы не подумали, что я так крепко сплю, смотрю на них.

— Встать, я приказал!

Лежу. Жуткая тишина. Сама не встану.

...Мне должны отрубить голову, на площади у эшафота тьма народа, народ знает, что я умираю за честь и справедливость, поднимается какой-то не князь, а похожий на члена нашего правительства, и, издеваясь, говорит, чтобы я поцеловала палачу руку, не поцелую...

— Встать нем... ед!..

У него на истеричном взвизге срывается голос. Кто-то хихикнул, и банда выскочила. Ждем конвой.

А я, как последняя слюнтяйка, размокла: ко всему можно привыкнуть, кроме человечности! Что же это такое: на моих нарах бушлат той самой профессорши из Ленинграда, он подшит оренбургским платком... валенки... теплый платок!

Ждем. Тишина. Конвоя нет..

81

Садиться на снег во время подсчета при возвращении в зону нельзя, я падаю от усталости, и меня держат подруги, вдруг замечаю скачущую по ту сторону ворот Рэнку! Алеша!

— Как только войдете в барак, сразу же выходите в сторону нашего барака, а к вам навстречу из нашего выйдет сама капитанша, она ждет вас.

Одновременно вышли из своих бараков и пошли на сближение, как Наполеон с Кутузовым, всю мою усталость будто ветром сдуло, сошлись, на меня пахнуло в чистом морозном воздухе ужасающей вонью немытого женского тела, лицо, наверное, даже интересное: жгучая брюнетка с большими черными в черных кругах отталкивающими глазами, лицо белое, как у привидения, тяжелое, с таким лицом можно спокойно перерезать горло, ведьма, получеловек, полуживотное, глаза блуждают, явно под чифиром.

— Да не бойтесь, я просто так не кусаюсь.

Голос отвратительный и хриплый, прокуренный.

— Ответ мне надо отдать сегодня же ночью. Сможете?

— Да! Да! Да! Конечно!

Она жутковато улыбнулась.

— Да не засыпьтесь и не засвистите в карцер!

Алеша прекрасный, изумительный, таких писем на свете не бывает; Софуля жива, но еще поправляется на «Мостовице», через несколько дней ее присоединят к бригаде; бригада была с концертом на «Комендантском», там Алеша и Иван познакомились; а потом — P.S.: они только что узнали, что я не встала в день смерти вождя. Алеша и плачет, оттого что теперь меня могут загнать в Тмутаракань и мы можем надолго потеряться, и в восторге от меня! В Алеше какое-то всепоглощающее, потрясающее обаяние.

Встретились на том же месте между бараками, и я передала капитанше огромное письмо для Алеши, а для Софули оставшуюся от дня рождения плитку шоколада и еще оставшиеся от приезда Зайчика деньги для Алеши и Софули. Лави стенает от моей глупости, но я знаю, что после спектакля капитанша у меня ничего не украдет.

Весна! Метели бывают редко, редко и солнце! Вот оно какое северное солнце, не похожее ни на какие другие солнца, — радостное, чистое, почти не заходит, и я, не поклонница белых ночей, часто теперь мысленно брожу по своему любимому Петрограду...

Вызывают к начальнику.

Он старается говорить тихо, чтобы не подслушивали, но это у него не получается. В своем кабинетике, во всем этом домишке он похож на большого льва, мятущегося в маленькой клетке.

— Ну вот что! Вам надо из Каргополя уматывать. После этого номера с лежанием пятого числа вас здесь добьют. Как выбраться — не знаю. Этапов у нас не бывает, да и не буду я из-за вас терять еще одну звездочку, вас в этап отправлять запрещено — «использовать только на общих работах». Остается только закрытка — знаете, что это такое?

— Знаю — БУР, мне все о нем рассказали.

— Блатные вам теперь не страшны, они к вам после ваших номеров относятся хорошо, помогут вам в закрытке, вы же спец по номерам, выкиньте что-нибудь эдакое, и я вас смогу отправить в закрытку полегче. С мужиками-то вообще договориться можно, а вот бабы у них...

Он стиснул зубы, бедняга, ему так трудно разговаривать со мной без мата, он числится в этом жанре мастером высочайшего класса, даже блатные от восторга раскрывают рты.

— Но выхода нет! Попробуйте поговорить с вольным врачом стариком Ивановым. Он хорошо к вам относится, он человек, взяток с зэков не берет, бобыль, один во всем свете, кошка у него, может быть, он постепенно, осторожно сможет подвести вас под инвалидность, вы и сейчас уже похожи на инвалида. А наши-то в Ерцеве, когда опомнятся, могут, если захотят, вам и второй срок за пятое число намотать — бунт, восстание! А пока видели за зоной горку, там у нас овощное поле для вольных, а обрабатывают его зэки, там уже стаял снег, и скоро надо пахать, я вас поставлю пахарем, это полегче, чем лесоповал. — И громко, грубо выкрикнул: — Идите!

И пошла. Что же делать? Начальник, конечно, все понимает и, наверное, ко мне хорошо относится, если завел такой разговор... А если он просто боится за свои звездочки и хочет избавиться от меня? Страшнее БУРа уже нет ничего, в нем всех «не своих» превращают в нелюдей, страшно на это решиться... как сейчас мне нужен Алеша...

82

Рэнка вертится у вахты: или ответ из Ерцева, или, наконец, письмо от Мамы. Странно: последние два письма — от Зайца, и мне что-то тревожно, почему Мама не пишет сама.

Письмо опять от Зайца. Вскрыла и, оказывается, выскочила из барака в чем была, побежала по трапу, сшибая людей, сорвалась в грязь, меня догнали, привели обратно в барак — ничего этого я не помню. Мама умерла, Мамы нет, вместить в себя, понять это невозможно, воспоминания доводят до безумия, вот я маленькая, вот я большая, вот вся наша невеселая жизнь, вот Папа, вот Баби, срываюсь с нар, бегаю по бараку босиком, чтобы никого не тревожить, ложусь на нары, целую Мамину монограмму, вышитую еще совсем недавно ее руками. Мама, прощай.

Заяц два месяца не писала, а Мама умерла вслед за Сталиным, Заяц кричала Маме: «Бабуля, бабуля, поправляйся. Мама скоро будет дома, Сталин умер», — но было уже поздно. Мамочка уже не слышала, не понимала Зайца. Как я буду жить без Мамы?

Как-то мы в очередной раз шли с Борисом по нашему ленинградскому бульвару, и именно ко мне прицепилась с гаданием цыганка: смотрит на меня и вдруг говорит: «А ты потеряешь свой дом». Тогда это выглядело дурачеством, а теперь у меня не стало дома, мне некуда вернуться, дом на Калужской последней ниточкой держала Мама, теперь там осталась Тетя Тоня, Бабина младшая сестра, старая, беспомощная, потерянная после гибели единственной дочери в ашхабадском землетрясении, внучку мы у нее забрали на Беговую, в чужой, новой семье Зайца я жить никогда не буду, не смогу... какая же бездонная торба человек, сколько в него может вместиться всего...

Моя карьера пахаря заканчивается глупо и смешно: это же не лесоповал, все пахари здесь на виду, помочь мне никто не может, нормы невыносимые, силушка нужна о-го-го какая: воткнуть плуг в каменную землю, а потом эту же землю разрезать тупым плугом, и на поле посылают самых крупных, я среди них дистрофик, силы мои тают, только бы не заболеть, тогда вообще конец. Всю зиму обтиралась снегом, а сейчас поливаюсь ледяной водой, так делал Папа. Да что там мы! Лошади заезжены, грязные, голодные, у них еще меньше сил, чем у нас, моя Маша идет, идет и вдруг падает, и так все лошади, их начинают бить заранее приготовленными батогами, чтобы они встали и пошли, а я не могу бить Машу, не могу, я сажусь у ее морды, смотрю ей в глаза и уговариваю: «Ну, Маша, ну, Машенька, ну, встань, ну, понемногу, знаешь, сколько нам еще борозд осталось», — и она встает, а потом я покрываюсь холодным потом, мне дурно, и я сажусь на землю, и тогда Маша смотрит мне в глаза, и я поднимаюсь, и так всю смену, а в конце Машу тащит конвоир, а я держусь за Машин хвост; зато на нашем поле иногда попадаются не совсем сгнившие, недовыкопанные с прошлого года морковки, и мы с Машей съедаем их, чтобы совсем не пропали зубы на лесоповале, хоть все и смеялись надо мной, но я жевала хвою, и я за пять лет еще не потеряла ни одного зуба, а здесь даже молодые от авитаминоза вынимают зубы руками.

Чувствую себя такой сиротой. И с каждым днем мне все хуже и хуже, стало плохо на пашне, очнулась, а Маша теплыми губами шарит по моему лицу, медлить больше с «номером» нельзя, свалюсь, тогда конец, еще немного жду совета Алеши и пойду к начальнику за консультацией, когда и какой номер выкидывать, так, чтобы не получить второй срок, а попасть в БУР.

Лави приносит из поселка обрывочные, непонятные, неутешительные разноречивые слухи, в этом медвежьем углу знают еще меньше, чем мы в зоне. После так ожидаемой амнистии из всего нашего барака ушли на свободу две девочки: эстонка, ей было семнадцать, когда ее арестовали, и дочь какого-то коммуниста, арестованная в неполные восемнадцать, потом политическим уже не давали маленькие сроки; а вот из соседнего «59-го» ушла чуть ли не половина барака, и ушла моя Рэнка. Как я ее умоляла не возвращаться на прежнюю стезю и появиться у меня в Москве, но до нас дошли слухи, что контингент «59-х» бараков ринулся в большие города, и там бушует уголовщина.

Жду вестей о Яде и Юрке, они должны появиться в Москве, у них же по пять лет.

Амнистия всколыхнула лагерь, а теперь опять уныние...

83

Вот так, наверное, бывает при первом толчке перед землетрясением.

Лагерь как безумный.

Этап.

Инвалидный.

Бегу к начальнику.

Он ничего для меня сделать не может, опять посылает к доктору Иванову, или, если есть большие деньги, «сара» их не упустит.

Нет у меня больших денег, уже никаких нет. А доктор Иванов сам все знает, все понимает, но что он может сделать!

Оказывается, Каргопольлаг задыхается от инвалидов, и этап за пределы лагеря, куда — толком никто не знает, а какая мне разница, лишь бы вырваться из Каргополя.

Понесли на носилках тех, кто давно двигаться самостоятельно не может, стоят пять телег, кладут людей друг на друга, больше телег нет. Пошли первые ряды калек, которые еще могут двигаться, смотрю на все это из-за проволоки, и отчаяние схватило за горло. Лави вцепилась мне в руку, чтоб я не бросилась на проволоку.

Господи, спаси!

Этап тронулся.

К вахте, задыхаясь, бежит доктор Иванов, о чем-то спорит с начальником конвоя, что-то всунул ему в руки, и за мной подбегает конвоир, я в беспамятстве. Иванов шепчет: «Держитесь за телегу. Если упадете, вас вернут. Встретимся в Москве. Спаси вас Бог!»

Нас везут в Ерцево, этап полностью будет формироваться там.

Женский комендантский лагпункт. Приняли меня трогательно, сердечно, столько москвичек, нашлись даже знакомые, но теперь главное, чтобы никто из начальства не дознался, что я в этапе, тогда провал. Сколько будет формироваться этап, куда — узнать не удается. Долго скрыть мое присутствие будет невозможно, кругом полно стукачей.

Люся, моя маленькая, милая «окуневка». Люся, ее тоже привезли из «Мостовицы» в этап, ей удалось сделать инвалидность, она рядом со мной, я с жадностью расспрашиваю о культбригаде: Софуля поправилась, всю болезнь Люся от нее не отходила, получили мое письмо, но шоколад и деньги, увы, не получили, все-таки капитанша их украла, «блажен, кто верует», да, я верую и буду веровать, но опять же какая половинчатая честность: письмо она доставила, а вот дальше... ну как это понять... она же не голодает, у нее все есть, просто не может уже не воровать.

Софуля месяц как в бригаде, и вдруг лицо Люси становится прехитрющим, и она как бы между прочим бросает: «Познакомилась в культбригаде с инженером-аккордеонистом Алексеем», и смотрит на меня, а у меня отнялся язык. Культбригада была у них с концертом, и Софуля шепнула Люсе, чтобы она присмотрелась к Алексею, эта маленькая хитрушка сразу все смекнула и вцепилась в Алешу когтями, тем более что тема у них была одна и та же, и теперь Люся высыпает из рога изобилия эти великие дары: и какой он изумительный, и что такой любви на свете не бывает, и что он может хоть сейчас положить голову на рельсы, только чтобы мне было легче...

От всего этого я совсем очумела.

А завтра в зону по какой-то командировке придет на десять минут Иван.

Иван вошел в зону и медленно пошел к конторе, я должна идти поодаль, но так, чтобы мы слышали друг друга.

— Все-таки встретились! Здравствуйте! Мы с Алексеем послали вам по письму, но они уже вас на Пуксе не застанут, и мои влюбленные стихи будут бродить по зоне. Мы все про вас знаем. Вы прекрасно выглядите — я думал, хуже. Вас везут в Литву в инвалидный лагерь, это самый лучший вариант из возможных, со здоровым климатом. Я напишу вашему Зайчику, чтобы ждала новый адрес и не испугалась. Если ваше дело вынут из списка на отправку, я сумею его вложить обратно, я именно этими списками и занимаюсь, не волнуйтесь. Этап отправляют срочно, может быть, даже ночью, этап большой, повезут вместе с уголовниками, их видимо-невидимо, со всего Каргополя. Они на той пересылке, из которой я узнал, что вас привезли сюда. Куда-нибудь спрячьтесь и по зоне не ходите, чтобы вас никто не видел. Помоги вам Бог!

Я от волнения и рассмотреть-то Ивана не смогла: молодой мужчина, высокий, светлый и все, но несмотря на письма, которые нас связывали и по которым он как бы в меня влюблен, у него, оказывается, здесь в зоне роман, и эта женщина воспылала ко мне ревностью, даже рвалась со мной поговорить, и все это за сутки, о чем они думают, что творят, что делают, чем живут...

Меня спрятали в какой-то придурочной кабинке, и я пишу Алеше, путаюсь, волнуюсь, невозможно так наспех сказать о любви, я ведь никогда никому о любви не говорила: я пронесу свою любовь через годы, века, она даже над могилой не угаснет. Вы моя вера, которую невозможно разрушить... я с вами могу пережить все, на сколько мы сейчас теряемся, не знаем, но я знаю, что хоть на конце планеты, хоть перед входом в ад, хоть перед входом в рай в подвенечных нарядах — мы будем опять вместе...

— На выход с вещами.

Прожектора, собаки, нас тьма-тьмущая, с Люсей держимся за руки, удивительно, что мы сейчас встретились на том же месте, и теперь опять стоим, как будто не произошли события, не ушло навсегда время; понесли носилки с немогущими ходить, у этих людей на лице счастье, они узнали, что в новом лагере их будут комиссовать и отпускать домой: но пока их сваливают, как трупы, на нары, сколоченные в телячьих вагонах, а нас выкрикивают по алфавиту, и Люсю от меня уже забрали...

Я впервые в телячьем вагоне, те, раньше, с отгороженными отделениями, с решетками, туалетом, кажутся теперь международными вагонами, здесь грязь, вонь, параша, блатные, они рядом со мной.

Тронулись, а я все не верю, я комок нервов, натянутая струна: остановят весь состав, найдут меня и вернут обратно в Каргополь.

84

Здесь опять-таки все по-другому. Каждый лагерь — свой мир, да, целый мир, отдельный город, отдельная страна: здесь заграница, русских до этого этапа было несколько человек, а теперь прибыли мы и не в лучшем качестве; я попала в барак к интеллигентным людям, но многие совсем не только не говорят по-русски, но даже не понимают, а все, весь лагерь и начальство говорят с таким акцентом, что трудно сдержать улыбку, так они умудряются произносить русские слова.

Не успела я развязать свой мешок, как меня вызывают к начальнику культурно-воспитательной части.

Здесь это вольный, совсем молодой, лет двадцати пяти, лейтенант, светлый, типичный прибалт, издали его можно принять за немецкого офицера, так лихо он носит мундир, говорит тоже смешно:

— Здравствуйте, а мы уже знали, что вас везут в этапе, и обрадовались, скоро Новый год, и мы просим вас поставить концерт, у нас есть свои приличные артисты, хоть и не профессионалы, но есть два профессионала, правда, плохо говорят по-русски, но вы сможете с этим справиться. У нас недавно был фильм с вашим участием, правда, в титрах вашей фамилии не было. Обживайтесь, и тогда мы с вами поговорим.

Ну что же, посмотрим, сразу отказываться, ссориться глупо, а главное, у меня замечательное настроение! Да, милые, мои дорогие каргопольские убийцы, да, дорогой майор, в нашей с вами битве победила я, а ведь могло быть и наоборот, как говорит лейтенант, с которым я только что познакомилась, правда, при обследовании в медсанчасти мне предложили тут же лечь в больничку — видимо, «таки-да», плоховато, но в больничку не лягу, боюсь психологически «слечь».

Барак, как на Пуксе, длиннющий, но много окон, светлый, чистый, и нет над головой верхних нар. Молодежи нет — ушли по амнистии, а остальные сидят за все: за веру, за попранное отечество, за честь, за справедливость, и мне кажется, если у нас сажают за то, что ты не похож на «них» и не поешь вместе с «ними» в общем хоре гимны, то здесь сажают всех, за все, а попросту уничтожают нацию.

А самое главное — нет убивающих, до одури изнуряющих работ: «сельхоз» только для нужд самого лагеря, и заготовки дров на зиму тоже только для лагеря, работы эти закончены, и людей фактически за зону не выводят, для меня это так невероятно, что я все поглядываю на ворота, нет ли там развода. Здесь, в Шилуте, — одно единственное отделение. Мужская зона рядом.

Люся оказалась в соседнем бараке и теперь я волнуюсь, кто же мои соседки по обе стороны. Слева эстонка, чистюля, сидит за веру, ни слова по-русски, и мы с ней налаживаем общение при помощи жестов, а справа через проход любопытный тип — Этя, литовская еврейка из Вильнюса, тоже смешно говорящая по-русски, вернее, не говорящая, а смешно и талантливо сочиняющая невероятные русские слова из смеси литовского, еврейского, древнееврейского, немецкого, польского, цыганского, и все, кто понимает по-русски, взрываются смехом от ее опусов, как вдруг она отворачивает рукав — на руке номер знаменитого Освенцимского лагеря...

— Это правда?!

Она рассмеялась.

— Это правда.

Я держу в своих руках маленькую смуглую руку с выжженным номером! И мир помутился: зачем нас согнали сюда, обмотали колючей проволокой, стерегут вполне нормальные, молодые, здоровые мужчины? Потому что мы не так думаем, как они? Зачем уничтожают нации, народы, друг друга? Зачем воюют, ломают и крушат сотворенное человеческим вдохновением, а потом снова создают? Это и есть стержень жизни? Зачем мы столько плодимся?! Чтобы из этого месива семени появилось то, что можно назвать человеком, — создаем публичные дома, насилуем пятилетних девочек? И все это происходит не среди людоедов, поедающих себе подобных, а в сердце цивилизации, гуманности. Бессмыслица. Жить, чтобы есть, пить и производить себе подобных? Не хочу! Не хочу! Не буду!!!

Господи, вразуми меня! Помоги моей глупой голове понять, осознать, что происходит в мире: ведь не мог же ты создать весь этот нечеловеческий ад на земле?! А с тобой, Господи, что происходит? Люди и из-за тебя умудряются убивать друг друга: убивают, требуя молиться сидя на полу, на скамейках, стоя, тремя пальцами, двумя, сложив руки, разомкнув, не придумали только молиться стоя на голове, безумие...

— Что с вами?

— Нет, нет ничего... так... задумалась...

Этя привлекательна, в ней есть женский шарм, она хорошенькая, ей тридцать пять лет, маленькая, с красивой фигурой, упитанная, что для лагеря нонсенс, веселая хохотушка, глаза черные-черные, с искоркой, совсем смуглая кожа, черные как смоль прямые волосы теперь уже с сильной проседью, маленький носик, что делает ее непохожей на еврейку, а все остальное создает тип цыганки, это и спасло ее от смерти. Они с мужем и двумя детьми благополучно жили, война, они не успели бежать от немцев, мужа на ее глазах расстреляли, а она, одевшись цыганкой и оставив детей у соседей, ходила из селения в селение, гадала, пока немцы не начали уничтожать и цыган, ее выдали, и она очутилась в Освенциме. Об Освенциме рассказывает сдержанно и совсем вскользь о том, что спаслась только потому, что, как я поняла, была бригадиром. Вернувшись в Вильнюс, узнала, что дети тоже погибли, а наши ее арестовали и привезли сюда — вот и вся жизнь, вместившаяся в десять минут рассказа. Полное древнееврейское имя ни выговорить, ни запомнить невозможно. Этя умна, умнее даже Софули, или, может быть, не умнее, а хитрее: она слово нечаянно не обронит, эмоции просчитывает, с юмором, и она, конечно, человек непростой, жизнь ее хорошо обкатала, она, оказывается, и по-русски говорит прекрасно, но ее еврейский акцент... как с таким акцентом, на любом языке, немцы могли принять ее за цыганку? Чем-то необъяснимым Этя — далекий мне человек.

Здесь совсем невозможно узнать, что происходит на свободе, здесь все к нашему государству безразличны, как если бы ты попал в Африку. Еще в Ерцеве Люся знала, что будто бы произошел какой-то переворот, что будто бы расстреляли Берия, что идет свалка в борьбе за власть, про нас вообще забыли, и пока возможно, я должна себя восстановить без всяких больничек: хожу часами по зоне, обливаюсь ледяной водой, делаю гимнастику и, конечно, должна взяться за концерт, это облегчит существование. В этом лагере есть еще одна прелесть: здесь меня никто не знает, в буржуазной Литве советские фильмы не шли, и это, оказывается, так замечательно, когда тебя никто не знает, ты принадлежишь себе, никто в твою жизнь не лезет, никому ты не интересна, ни перед кем ничем ты не обязана, и никто тебя не умоляет ставить концерт...

Иду к лейтенанту.

Такой же аккуратный, подтянутый, встал навстречу.

— Ну, я жду ответа. Что вы решили?

— Поставить концерт.

Он искренно обрадовался.

— Давайте обсуждать, что и как, я, правда, никогда этим не занимался, и, разрешите, я дам телеграмму вашим родным, а то письма долго будут идти.

Невероятно! Уж не сошла ли я с ума.

SUMMARY

THE GREAT MUTE

Monologues

Noted Russian film-makers Iosif Prut, Yuri Norstein, Ivan Dykhovichnyi, Oleg Kovalov, Alexandre Khvan reflect over imagery of silents yesterday and now.

Natalya Nusinova, Yuri Tsyvian. Reciprocal view. Two Russian cinemas of the 20-ies

Film historians's article on the splitting of Russian cinema into «white» and «red» ones.

RUSSIAN QUESTION

Notes on russiandom

Monologues of film-makers on the national identity of Russian cinema.

Igor Vinogradov, Vladimir Novikov. Soviet culture — nonsense?

Conversation of two leading philologists and critics — Igor Vinogradov, editor-in-chief of CONTINENT, and Vladimir Novikov, professor of Moscow State University, on adherence to the traditions and unbreakable ties of the Russian art in the 19-th and 20-th centures.

Russian idea

The set of stuff includes commentaries to Sergei Selyanov and Oleg Kovalov's film sponsored by BFI within the frame of the project launched as hommage to the centenary of cinema, and Andrei Eryomin's, a close friend and secretary to Father Alexandre Men', treat of the Soviet cinema of the 20-ies as derivation from religious «Russian Idea» — «RUSSIAN IDEA» AND RUSSIAN ORTHODOXY.

Liliana Malkova. Vertov, Lenin and Us.

An article of a known specialist in documentaries about dramatic tensions between ideology and factual material in docu-cinema.

WE ARE BORN TO MAKE FAIRY-TALES TRUE

A set of articles describing basic mythologemes of domestic cinema. The works of well-known critics are published, that is of Lev Anninskyi, Evgeny Dobrenko, Hans Guenter, Valentin Mikhalkovich, Sergei Dobrotvorskyi, Elena Stishova, Dmitry Bykov, Pyotr Vail, Nina Tsyrkun, Zara Abdullayeva, Victor Matizen, Oleg Aronson.

Both issues also contain SEGIDA-INFO — curious statistics of history of Russian cinema, presented by a co-author of E-Catalogue Miroslava Segida, and KUDRYAVTSEV'S LIST 2 — list of domestic films awarded with the most prestigious international prizes, compiled by Sergei Kudryavtsev.

Both issues also contain TATYANA'S NAMEDAY — next instalment of the third part of the novel by a Soviet star of the 30—40-ies Tatyana Okunevskaya, who was imprisoned in Stalin's GULag.

12303

SERGEI EISENSTEIN — SUPERSTAR

Sergei Eisenstein. Treasure

Exclusive publication of the unknown record from Eisenstein's dairy the coded sense of which is being interpreted by a well-known film theoretician Semyon Freilikh.

Eisenstein Today

The nowaday comprehension of Eisenstein's creative legacy is discussed by director of Cinema museum Naum Kleiman, a recent graduate from VGIK Oleg Kosolapov and critic Natalya Sirivlya.

Anna Korolyova. Seams and Threads

A review of a young critic from St.Petersburg of Oleg Kovalov's SERGEI EISENSTEIN. AUTOBIOGRAPHY.

РОССИЙСКАЯ КНИЖНАЯ ПАЛАТА
1996 г.
Обязательный экземпляр

Efim Levin. On Eisenstein

Notes of the early deseased film historian and theoretician, deeply engaged into Eisenstein studies.

Vets Recollecting

Extracts from the speech of a former seaman from a battleship PRINCE POTYOMKIN OF TAVRIA Alexeyev whose recollections were used by Eisenstein when working on THE BATTLESHIP POTEMKIN.

T.Shuvayeva. A Film Document from Archives

A unique publication of footage taken when shooting A DREAM, winded up in June 1941 on the eve of the Great Patriotic War. Mikhail Romm and Sergei Eisenstein are on location.

DIRECTORS ON DIRECTORS

Milestones

History of domestic cinema in directors' reviews and attitudes: digest from Soviet periodicals of the 20—40-ies.

WE SO LOVED EACH OTHER

Leading film-makers of the ex-USSR reflect over Russian cinema.

CINEEPISTOLARIA

Leonid Obolenskyi. «The Easiest Way Out»
Leonid Obolenskyi. «A Trunk of Memories»
Leonid Obolenskyi. «Passed By»

Letters and interviews of a famous actor, script-writer and soundman Leonid Obolenskyi, who except several years spent in GULag, devoted all his life to cinema. His lifestory may serve as a book on history of domestic cinema.

Anele Sudakevich. Portrait of my Destiny
Vsevolod Pudovkin. Letters not about Love

Remembrances of silent cinema star Anele Sudakevich and selected letters of her close friend Vsevolod Pudovkin from her personal archive.

IF WE KNEW...

Dmitry Bykov. Traincrash

Review of ARRIVAL OF A TRAIN, film in episodes shot in commemoration to centenary of cinema by young directors (WEDDING MARCH by Alexandre Khvan, EXERCISE N 5 by Dmitry Meskhiev, TROFIM by Alexei Balabanov and ROAD by Vladimir Khotinenko). All the film-makers participating in the project won this privilege as the nominees of Jalta CineForum (winter 1994).

Students of VGIK prognosticate the future of Russian cinema.

МУЗЕЙ КИНО — ЭТО ВАШ МУЗЕЙ!

МУЗЕЙ КИНО
MUSEI KINO

Кино никогда не отличалось особой бережливостью по отношению к своим творениям и цивилизованным уважением к своим творцам. За столетие безвозвратно исчезли многие фильмы и несчетное количество сценариев, эскизов, писем, фотографий, плакатов...

Главная цель Музея кино — сохранить документы кинокультуры, созданной мастерами отечественной и мировой кинематографии за столетие ее существования. Сохранить ради наших учеников и детей, ради того, чтобы само кино не исчезло в социальных и технологических метаморфозах грядущего века.

Нам необходимо сберечь опыт кинематографического сотворчества, запечатлевшийся не только в готовых картинах, но и в подготовительных материалах, документах, свидетельствах всего процесса создания фильмов. Иначе нашим детям никогда не удастся понять своих дедов и отцов, не удастся заново оценить признанные некогда достижения или признать загубленные обстоятельствами открытия. И тогда не будет восстановлена справедливость, не будет спасена честь нашего искусства.

МУЗЕЙ КИНО — ЭТО ВАШ МУЗЕЙ, КОЛЛЕГИ!

Индекс 70402

ИСКУССТВО КИНО

5